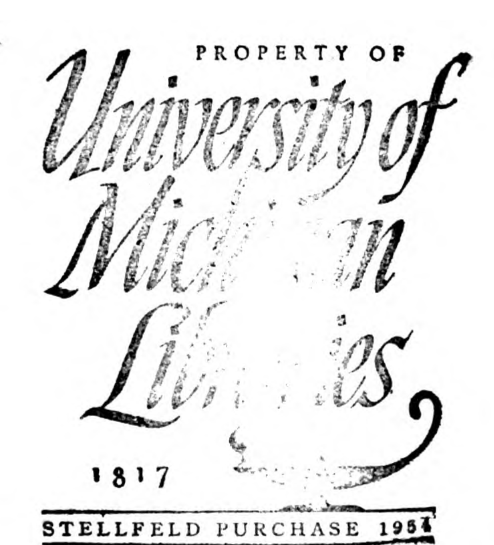
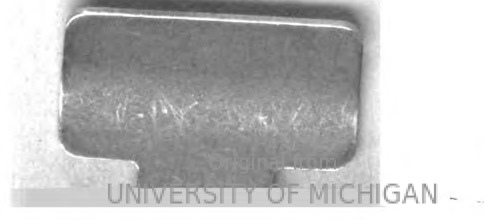
1896


PROPERTY OF
University of
Michigan
Libraries
1817
STELLFELD PURCHASE 1954





Kirchenmusikalisches Jahrbuch.

1896.

Elfter Jahrgang.



Herausgegeben von Dr. Franz Xav. Haberl
zum Besten der Kirchenmusikschule in Regensburg.



Einundzwanzigster Jahrgang des früheren Cäcilienkalenders.

Regensburg, New York & Cincinnati.
Papier, Druck und Verlag von Friedrich Pustet.



Vorwort.

Die Pläne und Ankündigungen, welche einen großen Teil des Vorwortes zum kirchenmus. Jahrbuch für 1895 bildeten, sind durchgeführt, und daher kann sich der Unterzeichnete bei Vorlage des 11. Jahrganges (21. des ursprünglichen Cäcilienkalenders) kurz faßen, da ein ausführliches Inhaltsverzeichnis S. 129 die wünschenswerten Aufschlüsse über die Materien und Autoren gibt. Daß die Mitarbeiter auch für dieses Jahr zum Besten der Kirchenmusikschule Arbeit, Kraft und Zeit um Gottes Lohn gespendet haben, vergelte ihnen Gott tausendfach.

Zwei Gedanken jedoch sollen in wenigen Zeilen zum Ausdrucke kommen.

Man wird bemerken, daß der Archäologie des liturgischen Gesanges in diesem Jahrgang fast ein Drittel des Inhaltes gewidmet worden ist. Das päpstliche Breve Romanorum Pontificum sollicitudo vom 23. April 1883 bemerkte, „daß es den Pflegern des Kirchengesanges stets erlaubt gewesen ist und freigestanden hat und ebenso für die Folge freistehen und erlaubt sein wird, aus wissenschaftlichen Gründen zu erforschen, welche die uralte Form des (liturgisch gregorianischen) Gesanges, und welche in der Folge seine Entwicklungsphasen gewesen sein mögen, geradeso wie in Bezug auf die alten Riten der Kirche und die sonstigen Teile der Liturgie hochgelehrte Männer in sehr lobenswerter Weise zu erörtern und zu erforschen gepflogen haben". Von dieser liberalen Aufforderung und Erlaubnis wurde nun vielfach Gebrauch gemacht. Nicht alle der hochgelehrten Männer jedoch haben beachtet, daß diese Ermunterung der obersten kirchlichen Behörde in einem Conditionalsatze sich befindet. Sie befolgten eifrig den ersten Teil desselben, den zweiten aber: „als authentische und rechtmäßige Form des gregorianischen Gesanges ist heutzutage nur diejenige zu betrachten, welche in den typischen Ausgaben der Ritencongregation vorliegt," haben manche gänzlich unbeachtet gelassen, ja die aus ihren archäologischen Forschungen geschmiedeten Waffen in ganz unnötiger Weise und offen **gegen** die genannten Bücher gekehrt.

Da erschien am 7. Juli 1894 ein neues Breve des römischen Stuhles „Quod S. Augustinus" in dem die authentischen Ausgaben als „libri chorici ecclesiae" erklärt wurden.

Es war notwendig und wichtig, die große Anzahl der wissenschaftlichen, durch paläographische, archäologische und historische, auch sehr umfangreiche und verdienstvolle Studien ausgezeichneten Schriften aufzuführen und den Lesern des kirchenmusikal. Jahrbuches ein Gesamtbild des Inhaltes derselben darzubieten.

Die Redaktion und ihre Mitarbeiter stehen ganz auf dem Standpunkt der päpstlichen Breven von 1883 und 1894. Wer jedoch die Ausführungen von Dechevrens—



Gietmann[1]) und die Referate über Paléographie musicale, Dr. Fleischer's Neumenstudien, Gevaert's „Mélopée antique“ und Dr. Wagner's Buch liest und studiert, wird finden, daß unter diesen wissenschaftlichen Arbeiten durchaus nicht jene Einigkeit herrscht, welche für eine gedeihliche Pflege des Kirchengesanges unumgänglich notwendig ist; sie widersprechen sich vielmehr in wesentlichen Punkten so sehr, daß man die Frage aufstellen muß: „Wer wird wohl Recht behalten?“

Der zweite Gedanke bezieht sich auf die Fülle des Stoffes, welche zu Nutz und Frommen der Kirchenmusik noch zu Tage gefördert werden könnte, wenn die nötige Zahl von „Arbeitnehmern“ (Schriftsteller) und „Arbeitgebern“ (Käufer) vorhanden wäre. Letztere fehlen auf dem musikalisch-wissenschaftlichen Gebiete in viel größerer Menge als die ersteren. „Überproduktion“ ist ein sehr relativer Begriff, wenn neue Absatzquellen aufgeschlossen werden können, wenn also im koncreten Falle alle jene Personen, die bisher nicht ahnten oder nicht glauben wollten, daß die Musik nicht nur Kunstfertigkeit sei, sondern auch Wissenschaft, ja ein Zweig der katholischen Liturgie, der Kirchengeschichte und des theologischen Studiums sein könne und solle, in Mitleidenschaft und in das Interesse für diese Kunst und Wissenschaft gezogen werden können.

Darum ersucht der Unterzeichnete, welcher dieses Ziel sowohl für die zur Kirchenmusik direkt berufenen und in ihr thätigen Kreise durch den „Cäcilienkalender“ und die seit 1896 monatlich zweimal (je 12 Seiten Text und jährlich 48 Seiten Musikbeilagen) erscheinende Musica sacra anstrebt, als auch durch das kirchenmusikal. Jahrbuch jene gewinnen will, die in ihrer ungehörigen Bescheidenheit von sich bekennen, daß sie von Musik nichts verstehen, also „Arbeitgeber“ und „Arbeitnehmer“, nicht müde zu werden in der Bethätigung des Spruches:



Regensburg, am 10. Februar 1896.

Dr. Franz X. Haberl,
Direktor der Kirchenmusikschule.

[1]) Wenn im Artikel über „rhythmische Gliederung des Chorals“ frühere Studien des altbewährten Mitarbeiters im kirchenmusikal. Jahrbuch (P. U. Kornmüller) angefochten werden, so hat sich die Redaktion zuerst versichert, daß der verdiente Prior von Metten die Einwendungen als durchaus objektiv und zur Vertretung der aufgestellten Thesen notwendig erkannt hat.

REPERTORIUM MUSICAE SACRAE

EX AUCTORIBUS SAECULI XVI. ET XVII.

COLLECTUM ET REDACTUM

A

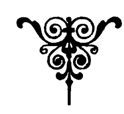
FRANC. XAV. HABERL.

OFFICIUM HEBDOMADAE SANCTAE

THOMAE LUDOVICI DE VICTORIA

ABULENSIS.

PARTITIO (PAG. 1—28.)



Vorwort.

Der Unterzeichnete beginnt hiemit die Veröffentlichung des von Th. Lud. da Vittoria im Jahre 1585 in Prachtdruck edierten „*Officium hebdomadae sanctae*“. Über den Komponisten und dessen Stellung in der Musikgeschichte des 16. Jahrh. findet sich eine Studie im kirchenmusikal. Jahrbuch 1896, S. 72 flg.

Vittoria hat nicht alle Texte der Charwochenliturgie komponiert, sondern nur einige des Palmsonntages, des Gründonnerstages, Charfreitags und Charsamstages; auch schaltete er das Motett *O Domine Jesu Christe*, dessen Text nicht eigentlich liturgisch ist, aber in der Charwoche bei der Liturgie, nach dem Tagesoffertorium oder auch ausserhalb der Liturgie recht wirkungsvolle Verwendung finden kann, unter dem Palmsonntag ein.

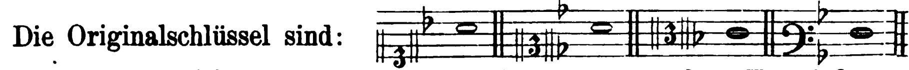
Obwohl, besonders in Proske's *Mus. Divina,* viele Kompositionen dieses Werkes bereits neu ediert sind, z. B. die 6 Responsorien der II. und III. Nocturn für die drei letzten Charwochentage, so schien eine, die Reihenfolge des Originals einhaltende Neuedition des ganzen Werkes schon aus dem triftigen Grunde angezeigt, weil auch die Edition bei Proske nicht nach dem Originalwerk, sondern aus Abschriften zweiter und dritter Hand, die ziemlich bedeutende Abweichungen vom Original aufweisen, erfolgt ist.

Die vorliegende Partitur ist nach den Grundsätzen redigiert, welche seit Jahren für das „*Repertorium musicae sacrae*“ beobachtet werden, und enthält die Gesänge des Originaldruckes von Blatt 1—14 auf 28 Seiten. Die Veröffentlichung des ganzen Werkes wird in drei aufeinander folgenden Jahrgängen mit Fortsetzung der Paginierung erfolgen, und erst dann als 4. Fasc. des 2. Bandes vom *Repertorium musicae sacrae* als Ganzes einzeln abgegeben werden. Die Stimmen zu den vorliegenden Tonsätzen jedoch werden jetzt schon für die 4 Nummern dieser Musikbeilage hergestellt.

Die Originalschlüssel des 4stimm. *Pueri Hebraeorum*, einer der Antiphonen, die während der Verteilung der Palmzweige vor der Prozession zu singen ist, sind:

Der Tonsatz wurde also in die grosse Untersekunde versetzt. Er wirkt ausserordentlich schön; die festliche Stimmung ist durch die Erinnerung an das beginnende Leiden des Gottmenschen zurückhaltend, gedämpft.

Die Chorantworten Vittoria's zur Passion nach dem Evangelisten Matthäus sind bei weitem nicht so dramatisch, als die seines persönlichen Freundes Franc. Suriano, welche im kirchenmusikal. Jahrbuch 1895 veröffentlicht wurden; sie verdienen jedoch gerade wegen ihrer Einfachheit Beachtung und standen bis 1870 auf dem Charwochenprogramm der päpstlichen Kapelle.[1])

Die Originalschlüssel sind: 

Eine Transposition nach abwärts wurde nicht gemacht. Es wird vorausgesetzt, dass der Evangelist den Ton c wählt; wenn er auch höher intoniert,

[1]) Die Veränderungen und Zusätze, welche nach den Vorlagen des typischen Missale Romanum gegenüber dem Originaldrucke Vittoria's notwendig waren, sind an Ort und Stelle genau angegeben.

steigt oder fällt, so kann sich der Gesangschor leicht anbequemen. Motive der Passionsmelodie liegen in der zweiten Stimme, den Melodien der Turba entnommen.

Die Zusammenfassung der am Palmsonntage treffenden Leidensgeschichte soll, zur Erleichterung und zum Verständnis für Dirigent und Sänger, aus dem Kirchenm. Jahrb. 1895 wieder abgedruckt werden:

Das Leiden unseres Herrn Jesu Christi nach Matthäus (Cap. 26 und 27): Jesus feiert das letzte Osterfest. Seine Feinde planen Gefangennahme und Tod. Man warnt jedoch:

1. *Non in die festo, ne forte tumúltus fíeret in pópulo.*	1. „Nur nicht am Festtage, damit nicht etwa ein Aufruhr unter dem Volke entstehe."

Salbung Jesu in Bethanien. Jünger zürnen darüber und sagen:

2. *Ut quid perditio haec? pótuit enim istud venúmdari multo, et dari paupéribus.*	2. „Wozu diese Verschwendung? Denn das hätte man teuer verkaufen und den Armen geben können."

Jesus weist sie zurecht. Judas Iskariot bereitet den Verrat vor. Die Jünger fragen, wo der Herr das Ostermahl feiern wolle:

3. *Ubi vis parémus tibi comédere pascha?*	3. „Wo willst du, dass wir dir das Osterlamm zu essen bereiten?"

Beim Mahle kündet Jesus den Verrat an. Einige fragen:

4. *Numquid ego sum, Dómine?*	4. „Bin ich es, Herr?"

Einsetzung des heiligsten Altarssakramentes, Schluss des Ostermahles. Vorhersagung der Verleugnung Petri. Jesu Gang nach Gethsemani; Angstgebet des Herrn auf dem Ölberge. Verrat des Judas. Jesus wird gefangen genommen, Petrus haut dem Knechte des Hohenpriesters das Ohr ab; Jesus warnt vor der Gewalt und heilt den Verwundeten. Jesus wird gefangen zu Kaiphas geführt. Verhör des Heilandes bei Kaiphas. Unter vielen Anklägern treten zwei falsche Zeugen auf.

5. *Hic dixit: Possum destrúere templum Dei, et post tríduum reaedificáre illud.*	5. Dieser hat gesagt: „Ich kann den Tempel Gottes abbrechen, und nach drei Tagen wieder aufbauen."

Jesus nennt sich feierlich den Sohn Gottes. Der Hohepriester zerreisst seine Kleider und die Feinde rufen:

6. *Reus est mortis.*	6. „Er ist des Todes schuldig!"

Jesus wird misshandelt und die Schergen spotten:

7. *Prophetiza nobis Christe, quis est qui te percussit?*	7. „Weissage uns, Christus, wer ist's, der dich geschlagen hat?"

Petrus verleugnet den Herrn zweimal vor einzelnen. Viele rufen ihm zu:

8. *Vere et tu ex illis es; nam et loquéla tua maniféstum te facit.*	8. „Wahrlich, du bist auch einer von denen; denn auch deine Sprache macht dich kennbar."

Petrus verleugnet Jesus zum drittenmal. Das Krähen des Hahnes erinnert ihn an Jesu Wort; er weint Reuethränen. Jesus wird zu Pilatus geführt. Judas will seinen Verrat wieder gut machen; die Hohenpriester aber höhnen ihn:

9. *Quid ad nos? Tu víderis.*	9. „Was geht das uns an? Sieh du zu!"

Judas erhängt sich. Die hingeworfenen Silberlinge nimmt man an und beschliesst:

10. *Non licet eos míttere in córbonam: quia prétium sánguinis est.*	10. „Es ist nicht erlaubt, sie in den Tempelschatz zu werfen; denn es ist Blutgeld."

Man kauft einen Begräbnisplatz für Fremdlinge. Der Landpfleger Pilatus erhält auf mehrere Fragen von Jesus nur die Antwort: „Du sagst es, dass ich der König der Juden bin." Auf die Frage des Pilatus, ob er Barabbas oder Jesus freigeben sollte, ruft man:

11. *Barábbam.*	11. „Den Barabbas."

Auf die Frage, was mit Christus geschehen solle, rufen sie:

12. *Crucifigátur.*	12. „Er soll gekreuziget werden!"

Pilatus frägt, was denn Jesus Böses gethan habe, man antwortet nur:

13. *Crucifigátur.*	13. „Er soll gekreuziget werden!"

Pilatus wäscht die Hände, als ob er dadurch unschuldig werden könne am Blute des Gerechten, das ganze Volk aber ruft:

14. *Sanguis ejus super nos, et super filios nostros.*	14. „Sein Blut komme über uns und unsere Kinder!"

Jesus wird gegeisselt und mit Dornen gekrönt, die Henker höhnen:

15. *Ave Rex Judaeórum.*	15. „Sei gegrüsst, du König der Juden!"



Jesus wird angespieen, geschlagen und verspottet. Der Kreuzweg beginnt. Simon von Cyrene. Jesus wird gekreuzigt; man teilt sich in seine Kleider. Die Kreuzesinschrift; Jesus zwischen zwei Räubern. Man lästert den Gottmenschen:

16. Vah, qui déstruis templum Dei, et in tríduo illud readíficas: salva temetípsum. Si Fílius Dei es, descénde de cruce.

16. „Ei du, der du den Tempel Gottes zerstörest und ihn in drei Tagen wieder aufbauest, hilf dir selbst: wenn du der Sohn Gottes bist, steig herab vom Kreuze."

Ähnlich spotten die Hohenpriester:

17. Alios salvos fecit, seipsum non potést salvum fácere: si Rex Israël est, descéndat nunc de cruce, et crédimus ei: confídit in Deo: liberet nunc, si vult eum; dixit enim: Quia Fílius Dei sum.

17. Andern hat er geholfen, sich selbst kann er nicht helfen. Ist er König von Israel, so steig er nun herab vom Kreuze, und wir wollen an ihn glauben. Er hat auf Gott vertraut: der erlöse ihn nun, wenn er ein Wohlgefallen an ihm hat; denn er hat gesagt: Ich bin Gottes Sohn!"

Es entsteht eine Finsternis; Worte des Herrn am Kreuze. Den Ruf Eli legen die Juden mit höhnendem Spotte aus und sagen:

18. Elíam vocat iste.

18. „Dieser ruft den Elias."

Jesus wird mit Essig getränkt. Andere spotten:

19. Sine, videámus an véniat Elias liberans eum.

19. „Halt, wir wollen sehen, ob Elias komme, ihn zu retten."

Jesus aber rief abermal mit lauter Stimme und gab den Geist auf. (Pause, während welcher Priester und Gemeinde knien und anbeten.) Der Vorhang des Tempels zerriss, die Erde bebte und die Felsen spalteten sich: die Gräber öffneten sich, und viele Leiber der Heiligen kamen in die heilige Stadt und erschienen vielen. Der Hauptmann und mehrere Wächter bekennen in Folge dieser Wunder:

20. Vere Fílius Dei erat isti.

20. „Wahrlich, dieser ist Gottes Sohn gewesen!"

Joseph von Arimathäa erhält durch Pilatus den Leichnam Jesu, der in ein Felsengrab gelegt wird; die Frauen am Grabe.

Das Folgende wird vom Diakon im Evangelienton gesungen: „Am folgenden Tage bestellen die Hohenpriester und Pharisäer eine Grabwache und versiegeln den Stein." — *Credo.*

Das 6stimm. Motett (S. 5) hat folgende Originalschlüssel:

Es wurde in die kleine Unterterz transponiert.

Mit der ersten Lamentation des Gründonnerstages schliesst der Fascikel dieser Beilage. Die Originalschlüssel sind:

Die Transposition in die kleine Unterterz wurde gewählt, um eine Tonfarbe zu erzielen, die dem Inhalt und Ausdruck des Klageliedes bei dem gegenwärtigen Stande der Stimmlagen am besten entsprechen dürfte; besonders feierlich ernst wirkt auf diese Weise der 5stimm. Schlussatz. Im Vortrage lasse man sich durch die langen Noten nicht zum schleppenden Tempo verführen, sondern declamiere mit sehr wechselnder, bald beschleunigter, bald zurückhaltender Mensur, immer jedoch ausdrucksvoll, edel und gemässigt im Tone.

(Fortsetzung folgt im K. M. J. 1897.)

F. X. H.



Officium hebdomadæ sanctæ.

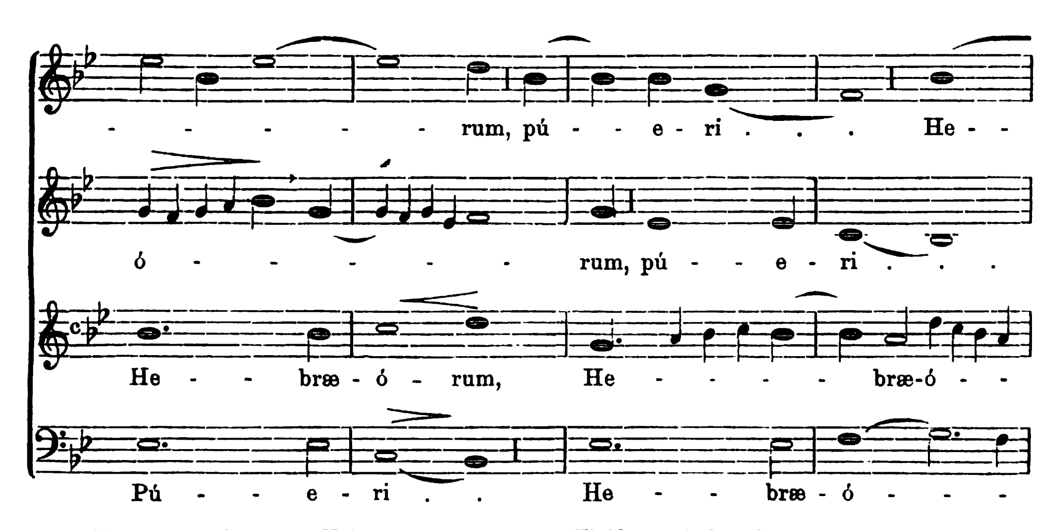
(Dominica in ramis palmarum.)

1. Pueri Hebræorum.

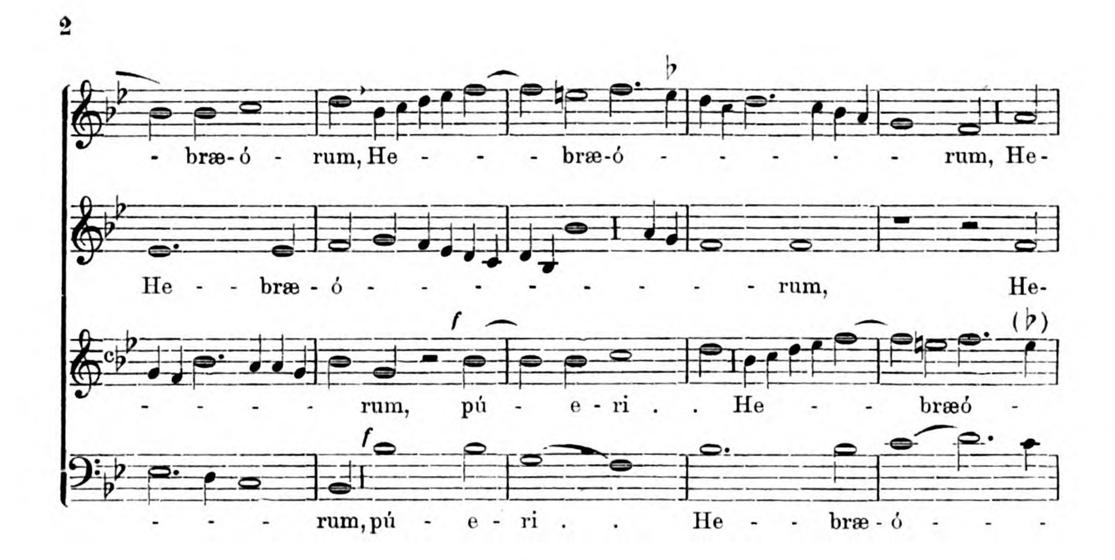
(4 voc. fol. 1.)

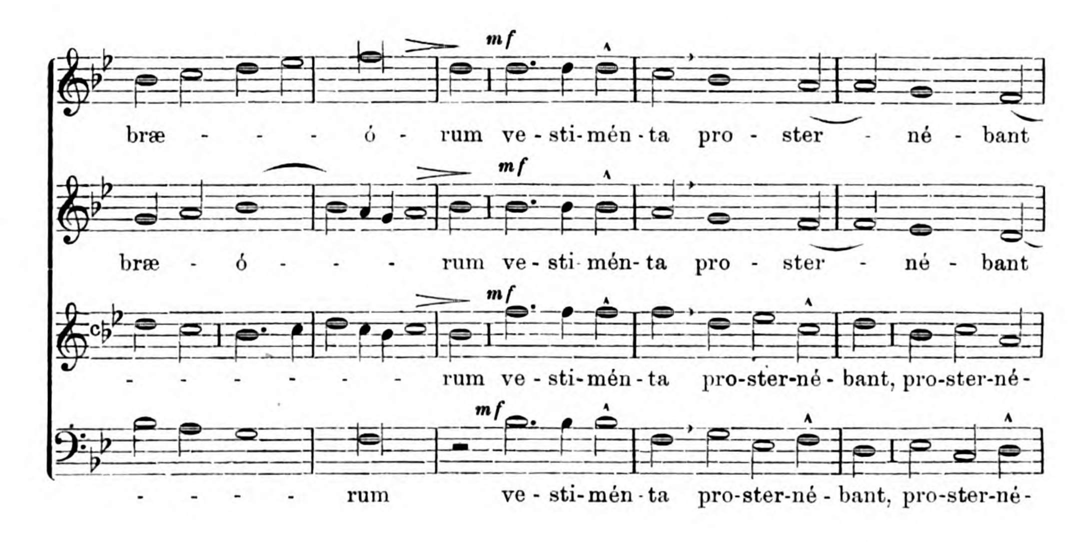
Thom. Lud. de Victoria.

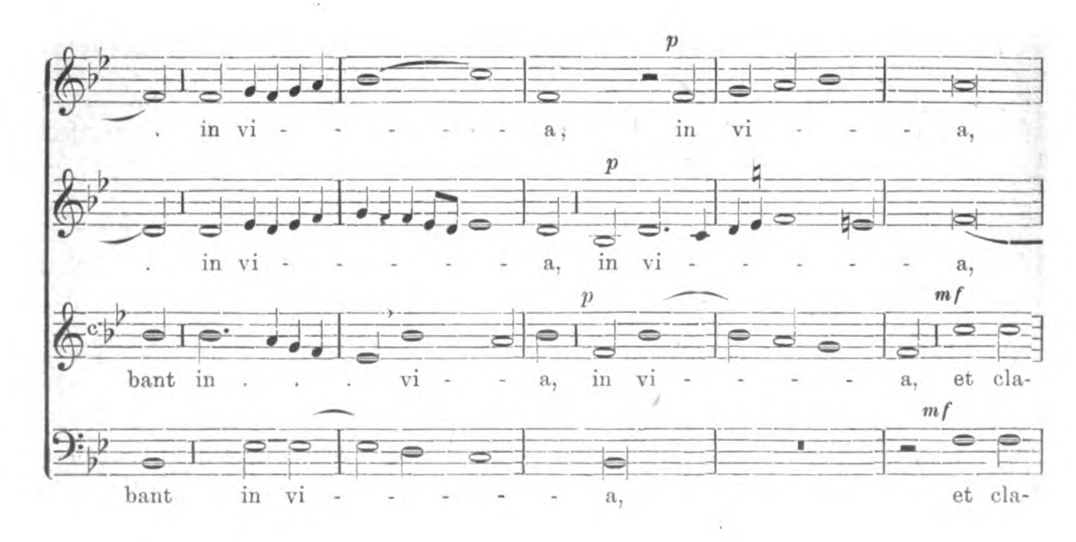


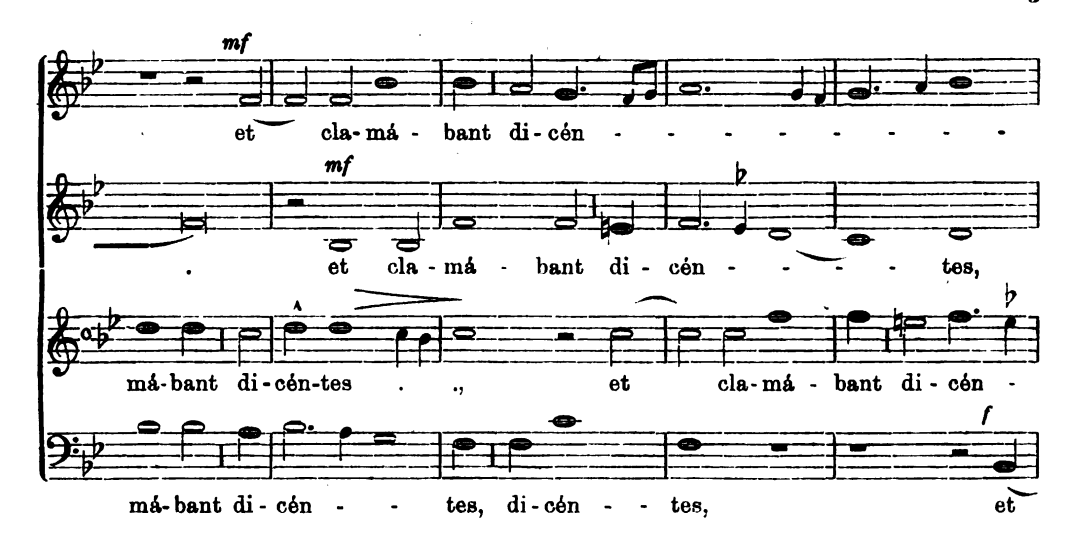


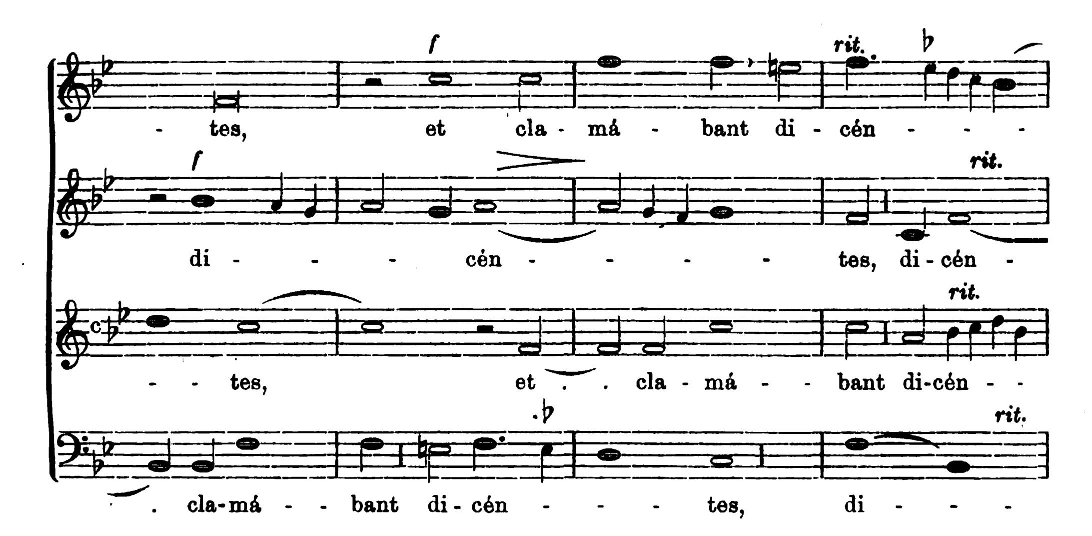
*) Die Knaben der Hebräer breiteten ihre Kleider auf den Weg und riefen mit lauter Stimme: Hosanna dem Sohne Davids! Hochgelobt, der da kommt im Namen des Herrn!

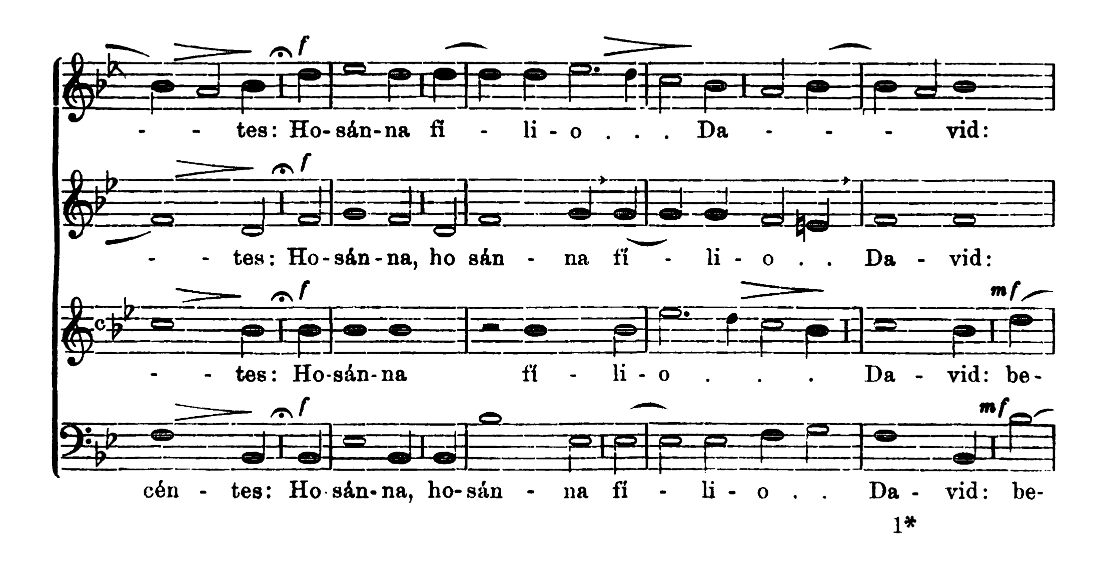

- bræ-ó - rum, He - - - bræ-ó - - - - - - - rum, He-
He - - bræ - ó - - - - - - - - - - - rum, He-
- - - - - rum, pú - e - ri . . He - - bræó -
- - - - rum, pú - e - ri . . He - - bræ - ó - - - -

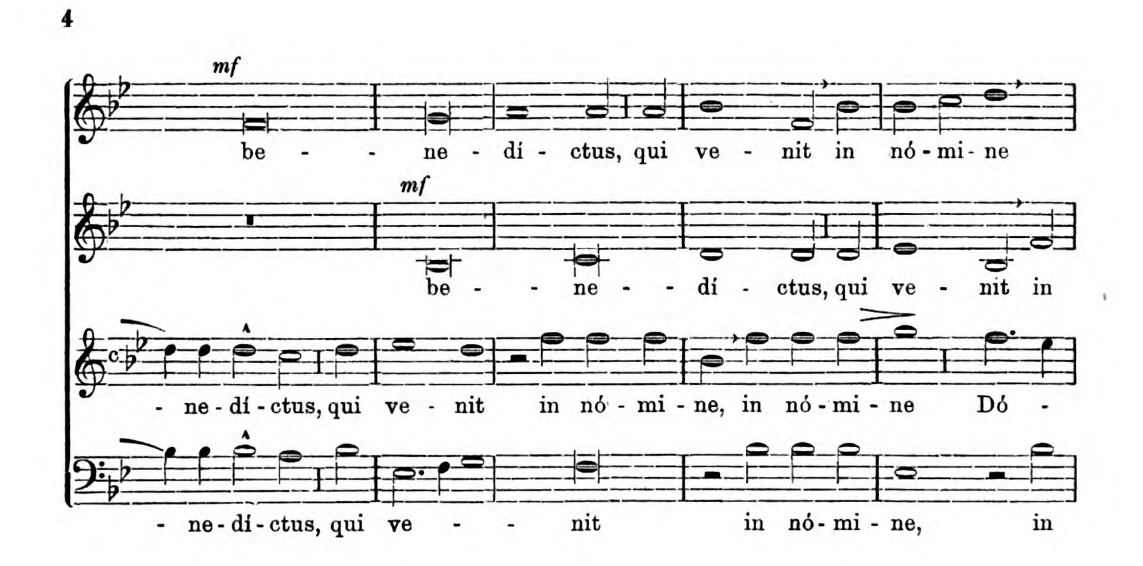

bræ - - - ó - rum ve - sti - mén - ta pro - ster - né - bant
bræ - ó - - - rum ve - sti - mén - ta pro - ster - né - bant
- - - - - - - rum ve - sti - mén - ta pro-ster-né - bant, pro-ster-né-
- - - - rum ve - sti - mén - ta pro-ster-né - bant, pro-ster-né-


. in vi - - - - - - a, in vi - - - - a,
. in vi - - - - - - a, in vi - - - - - - a,
bant in . . . vi - - a, in vi - - - - - - a, et cla-
bant in vi - - - - - - - a, et cla-

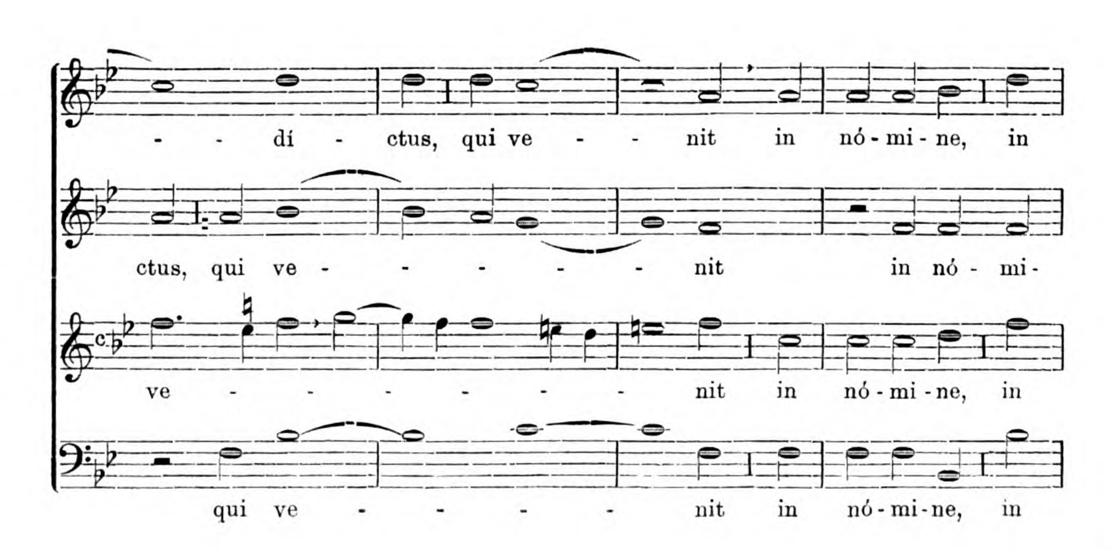

mf
et cla-má - bant di-cén - - - - - - - - -
mf
. et cla - má - bant di - cén - - - - - tes,
má-bant di-cén-tes . ., et cla-má - bant di - cén -
f
má-bant di-cén - - tes, di-cén - - tes, et


f
rit.
- tes, et cla - má - bant di - cén - - - -
f
rit.
di - - - cén - - - - - tes, di-cén -
rit.
- - tes, et . cla - má - - bant di-cén - -
rit.
. cla-má - - bant di - cén - - - - tes, di - - - -


f
- - tes: Ho-sán-na fí - li - o . . . Da - - - - vid:
f
- - tes: Ho-sán-na, ho sán - na fí - li - o . . Da - vid:
f
mf
- - tes: Ho-sán-na fí - li - o . . . Da - vid: be-
f
mf
cén - tes: Ho-sán-na, ho-sán - na fí - li - o . . Da - vid: be-


mf
be - - ne - dí - ctus, qui ve - nit in nó - mi - ne
mf
be - - ne - - dí - ctus, qui ve - nit in
- ne - dí - ctus, qui ve - nit in nó - mi - ne, in nó - mi - ne Dó -
- ne - dí - ctus, qui ve - - nit in nó - mi - ne, in


f
Dó - - - mi - ni, be - - ne -
f
nó - mi - ne Dó - - mi - ni, be - - ne - - dí -
f
- - - - mi - ni, be - ne - dí - - - - ctus, qui
f
nó - mi - ne Dó - mi - ni, be - ne - dí - - - - ctus,


- - dí - ctus, qui ve - - nit in nó - mi - ne, in
ctus, qui ve - - - - - nit in nó - mi -
ve - - - - - - nit in nó - mi - ne, in
qui ve - - - - nit in nó - mi - ne, in

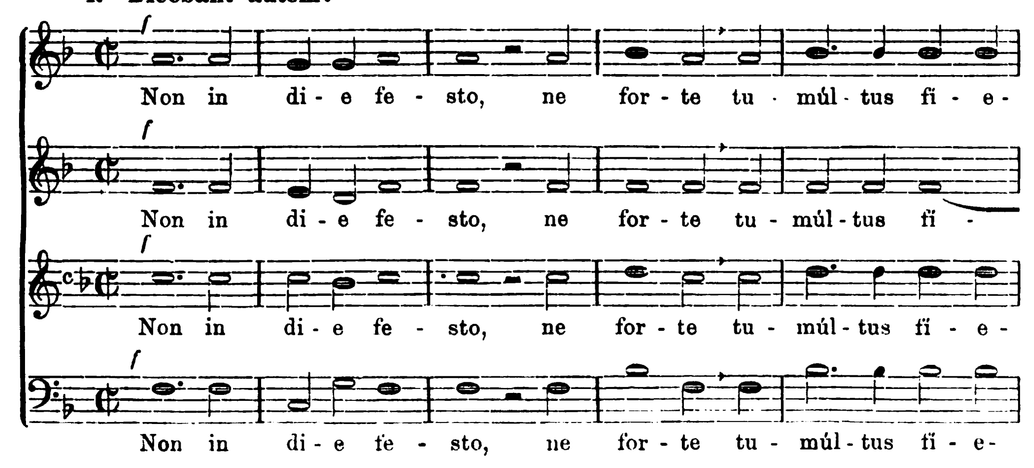


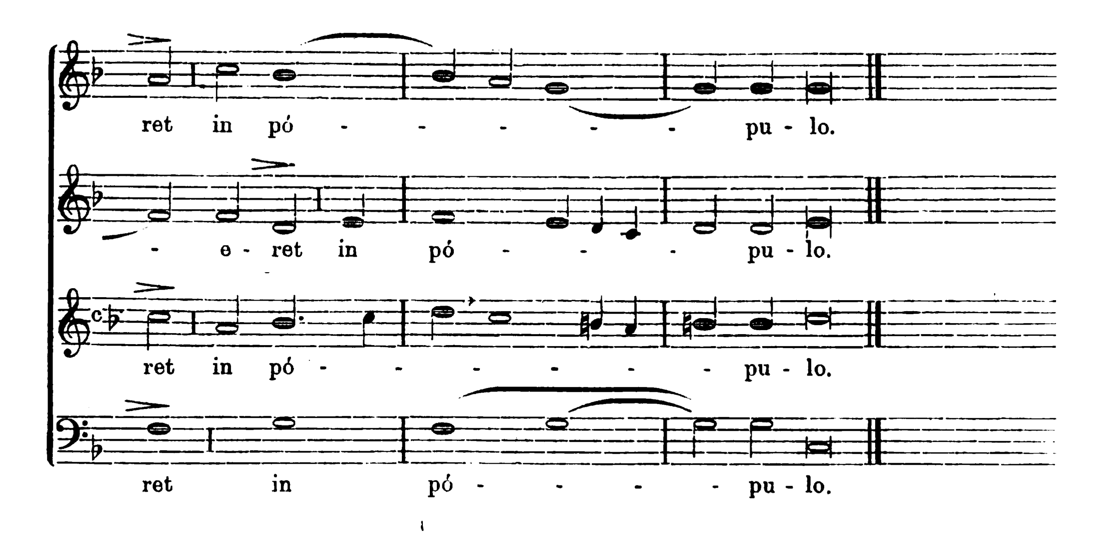
2. Passio secundum Matthæum.

(4 voc. fol. 2b—9b.)

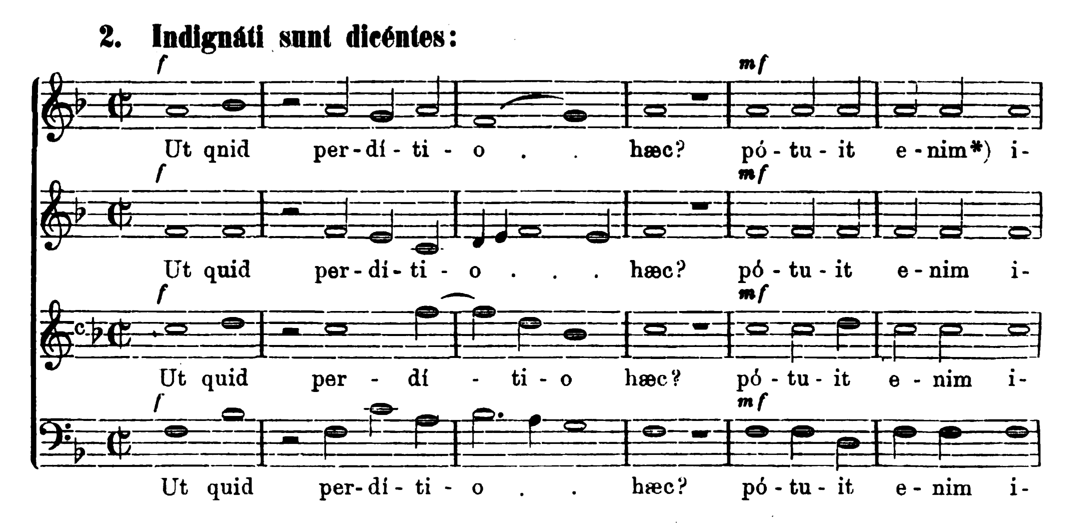


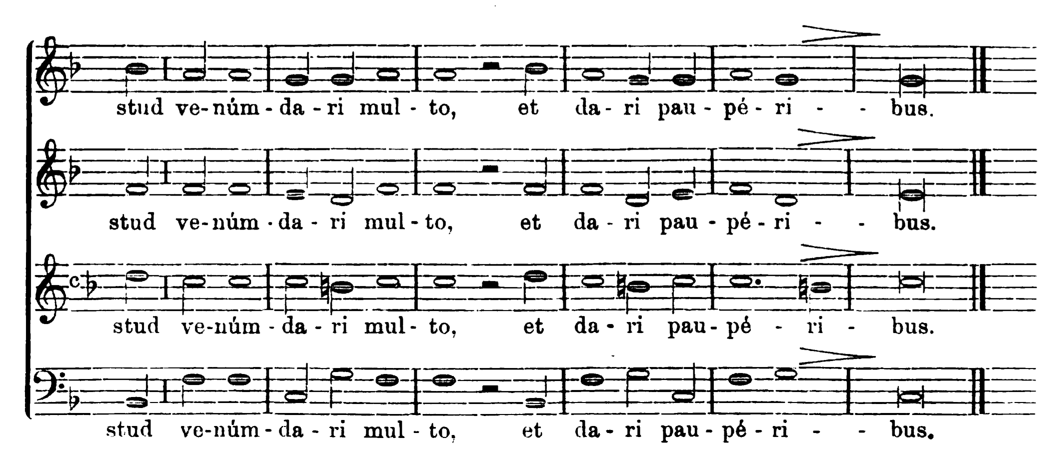
1. Dicébant autem:





2. Indignáti sunt dicéntes:



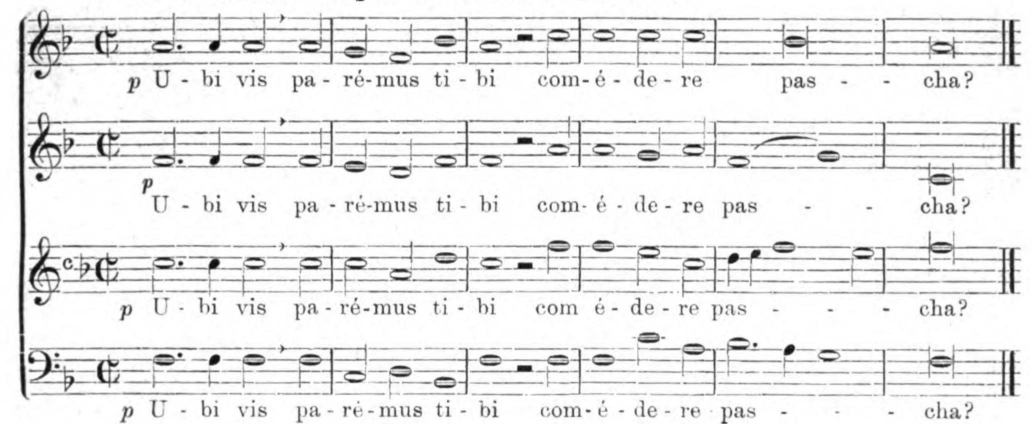


*) Das Wort *unguentum* des Originals musste nach dem heutigen liturgischen Texte wegbleiben.





3. Accessérunt discípuli ad Jesum, dicéntes:



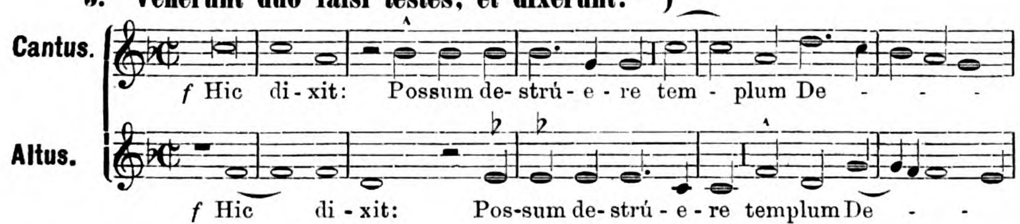


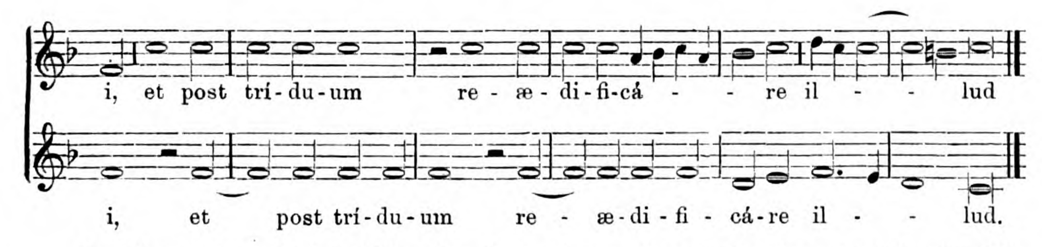
4. Cœpérunt singuli dícere: *)





5. Venérunt duo falsi testes, et dixérunt: **)





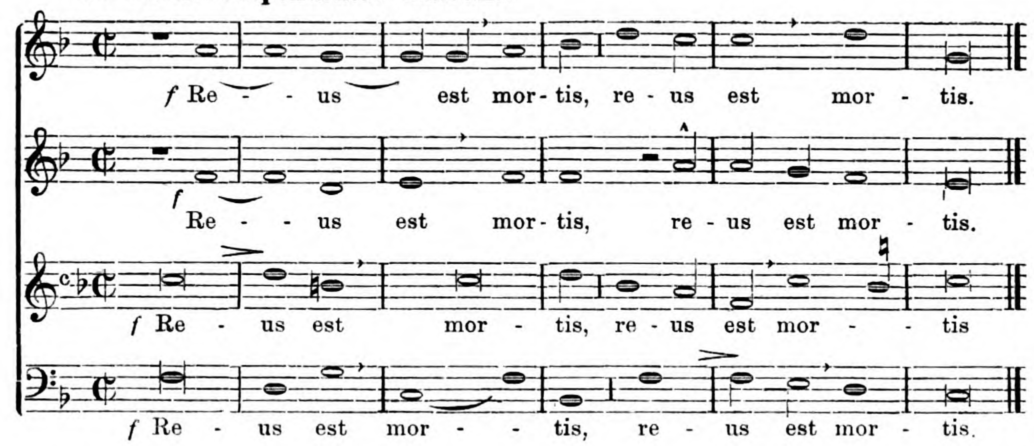
*) Diese Antwort fehlt bei Victoria, sie wurde vom Herausgeber im entsprechenden Stile beigefügt.

**) Der Originaltext *in triduo* lautet nun im typischen Missale wie oben.





6. At illi respondéntes dixérunt:



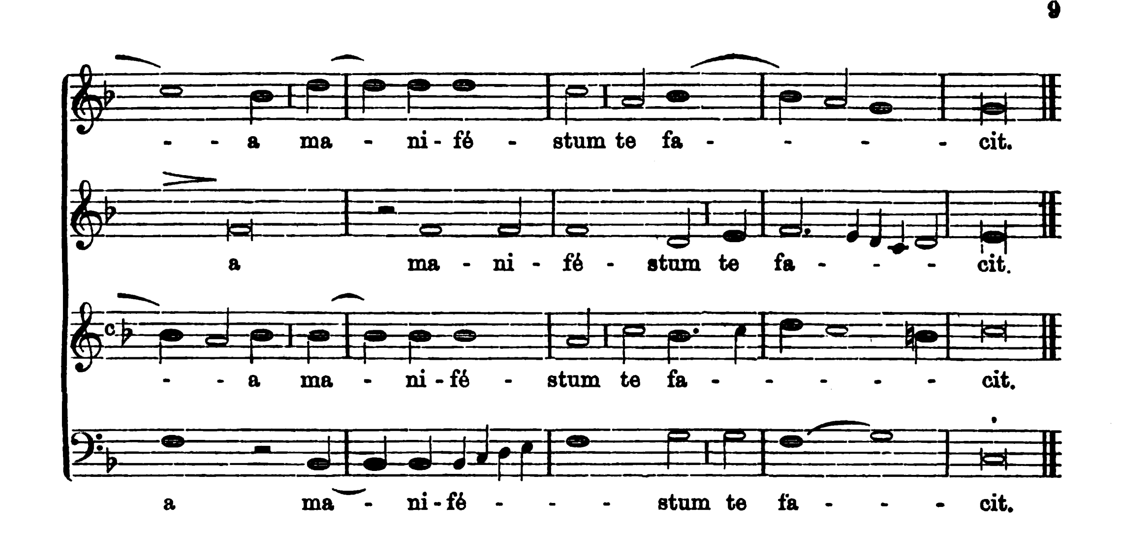
7. Palmas in fáciem ejus dedérunt dicéntes:



8. Accessérunt qui stabant, et dixérunt Petro:

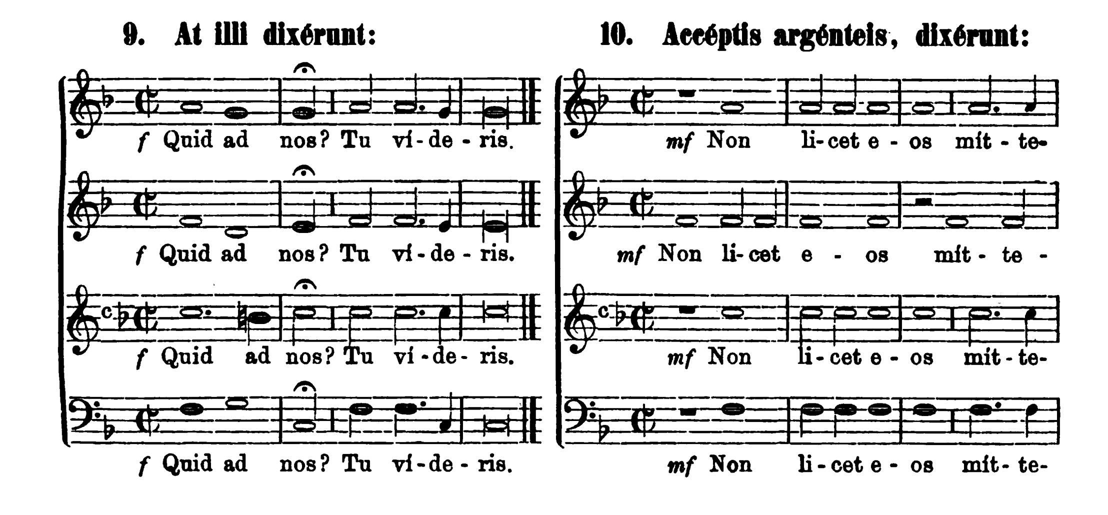


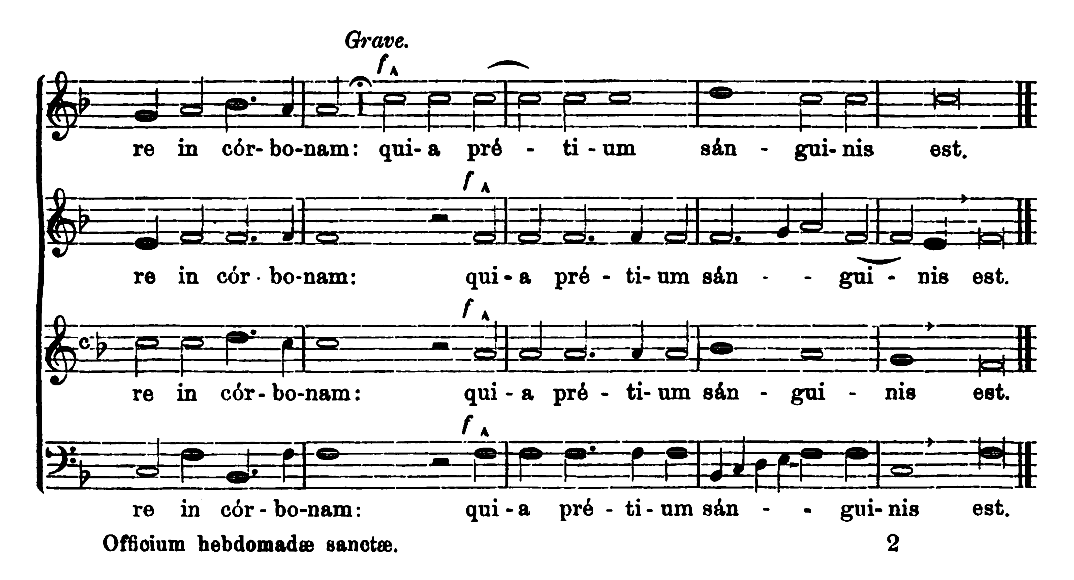
*) Im Originaldruck folgen *Et tu.* 2stimmig und *Et hic erat.* 2stimmig, welche in der heutigen Anordnung des Passionsgesanges nicht vom Chore vorgetragen werden, also weggelassen wurden.



9. At illi dixérunt:

10. Accéptis argénteis, dixérunt:





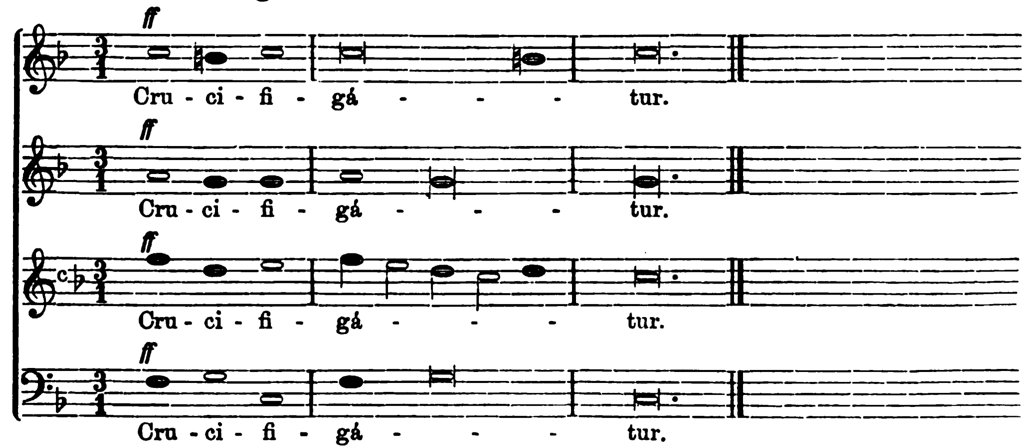


11. At illi dixérunt:

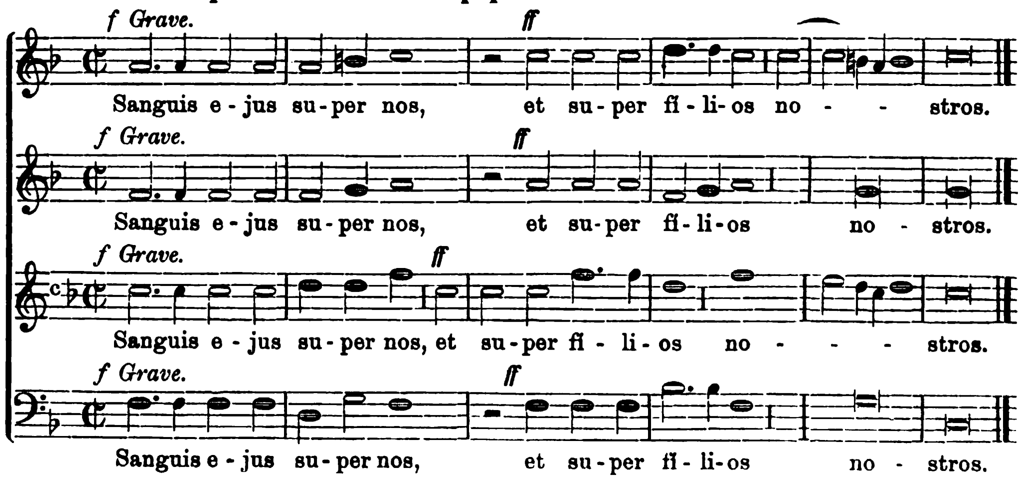
12. Dicunt omnes:



13. At illi magis clamábant, dicéntes:

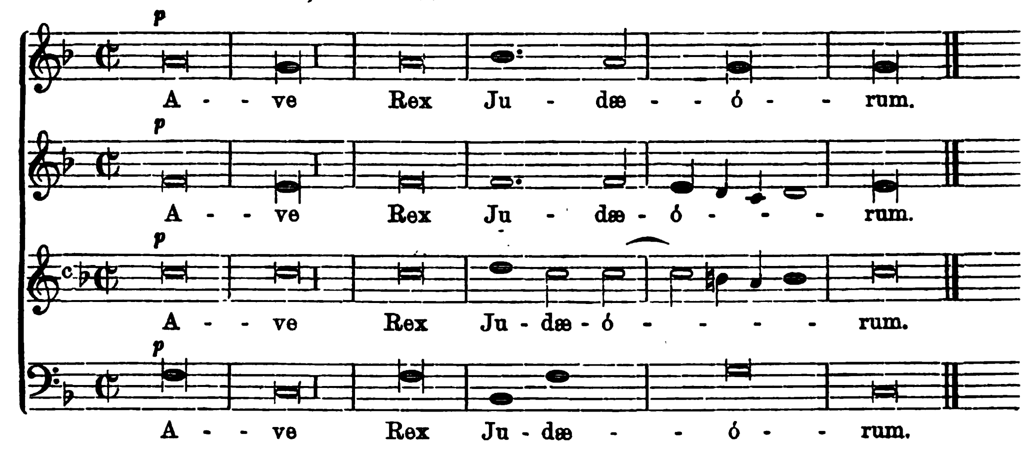


14. Et respóndens univérsus pópulus dixit:





15. Illudébant ei, dicéntes:



16. Movéntes cápita sua, et dicéntes:





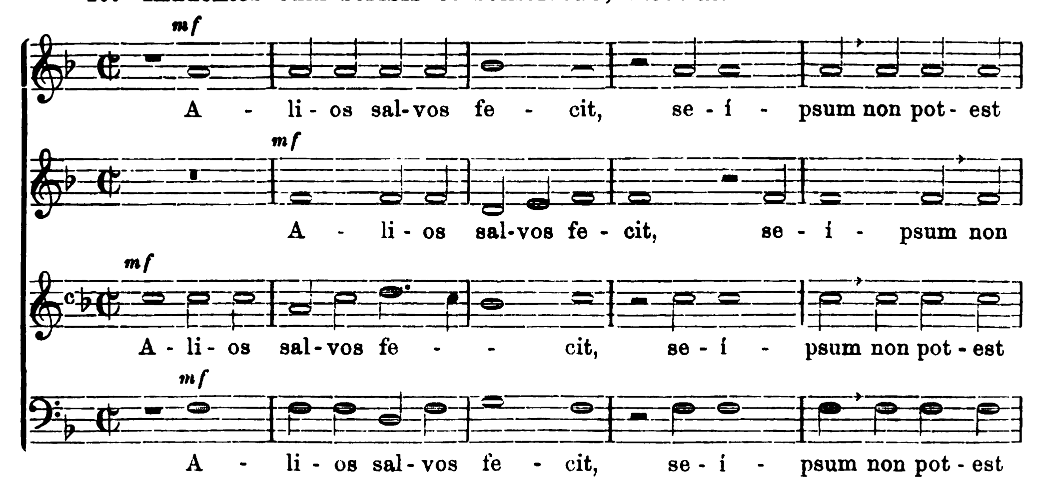
*) Das jetzige *Missale* hat obige Wortstellung statt *reaedificas illud*.

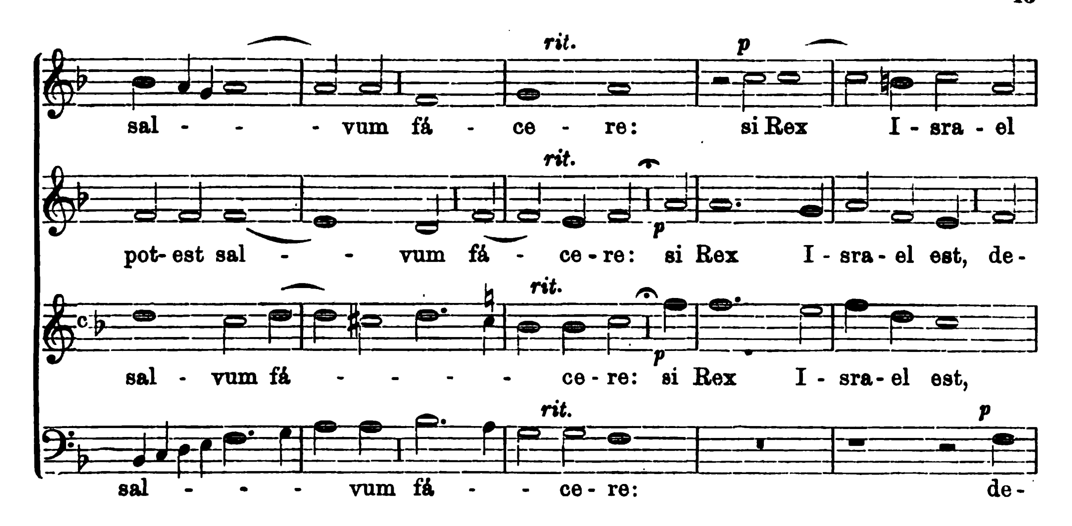


f
te - met - í - - - psum. Si Fí - li - us De - i es,
f
- va te - met - í - - psum. Si Fí - li - us De - i es,
f
- va te - met - í - - psum. Si Fí - li - us De - i es, de-
f
Si Fí - li - us De - i es,



17. Illudéntes cum scribis et senióribus, dicébant:

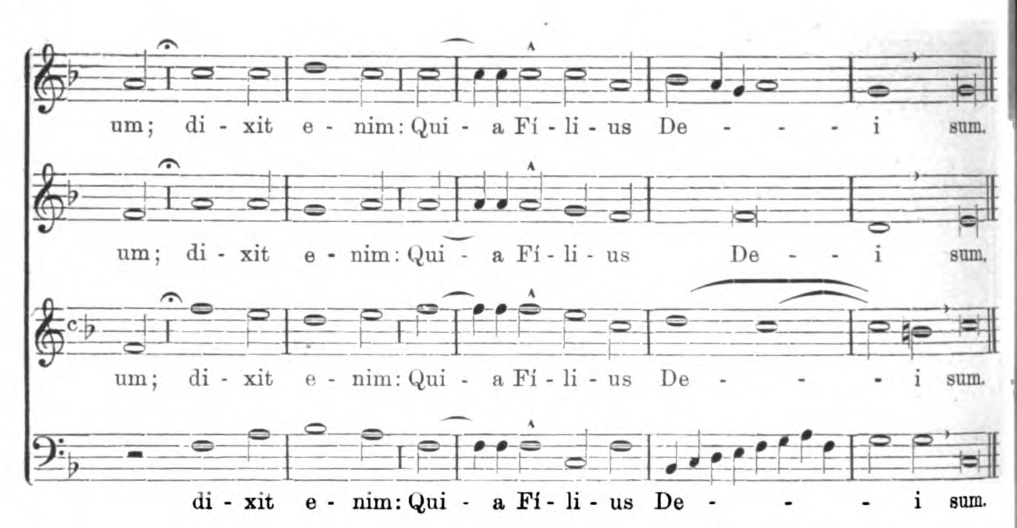




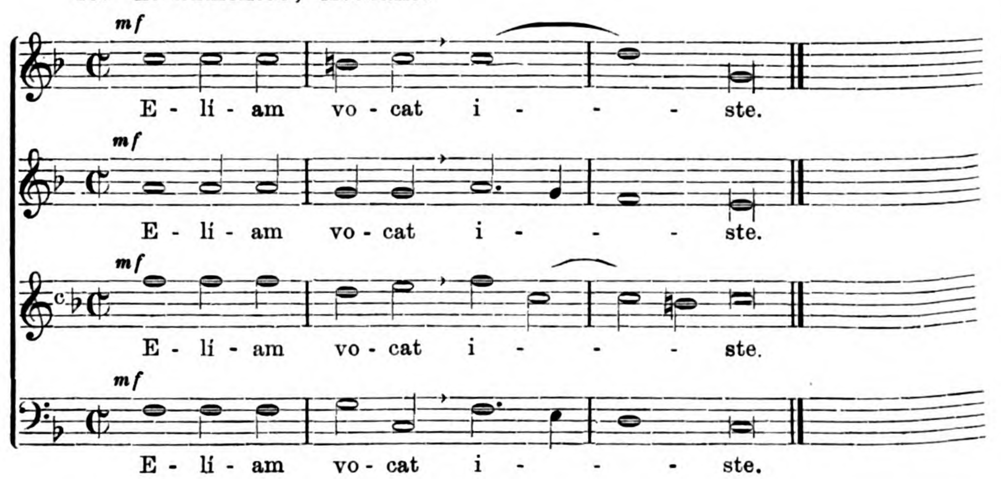




*) Im Original steht *eum nunc si vult;* der liturgische Text fordert obige Stellung.

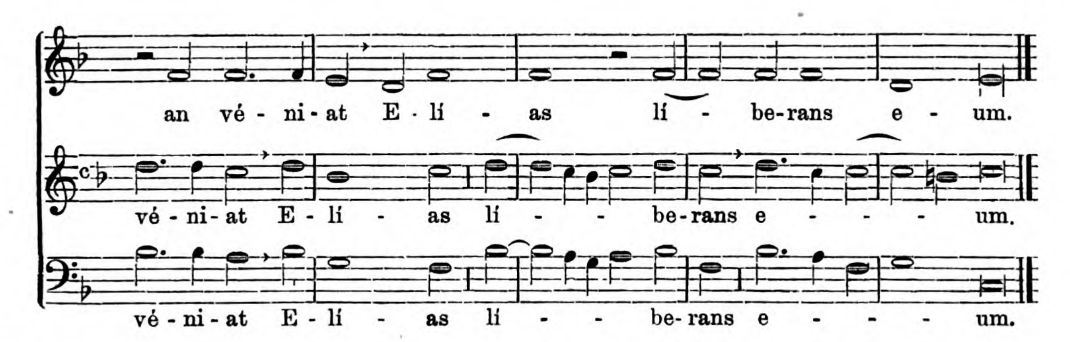


18. Et audiéntes, dicébant:

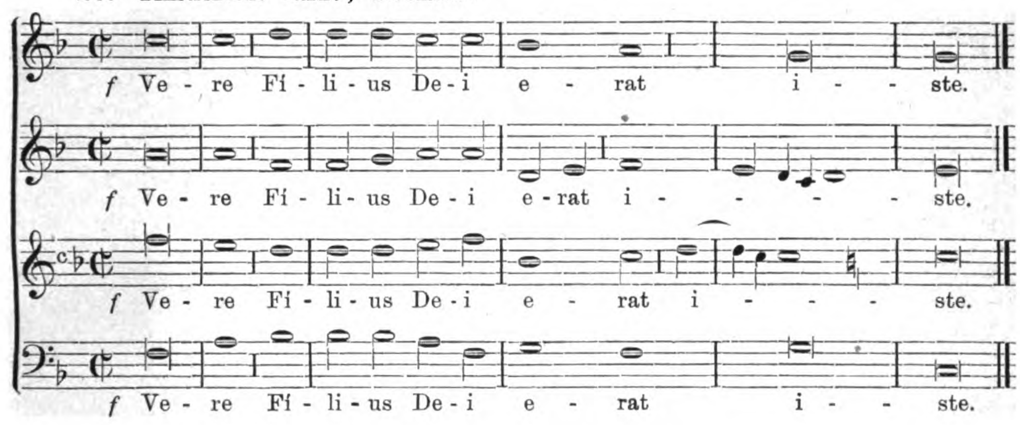


19. Céteri vero dicébant:





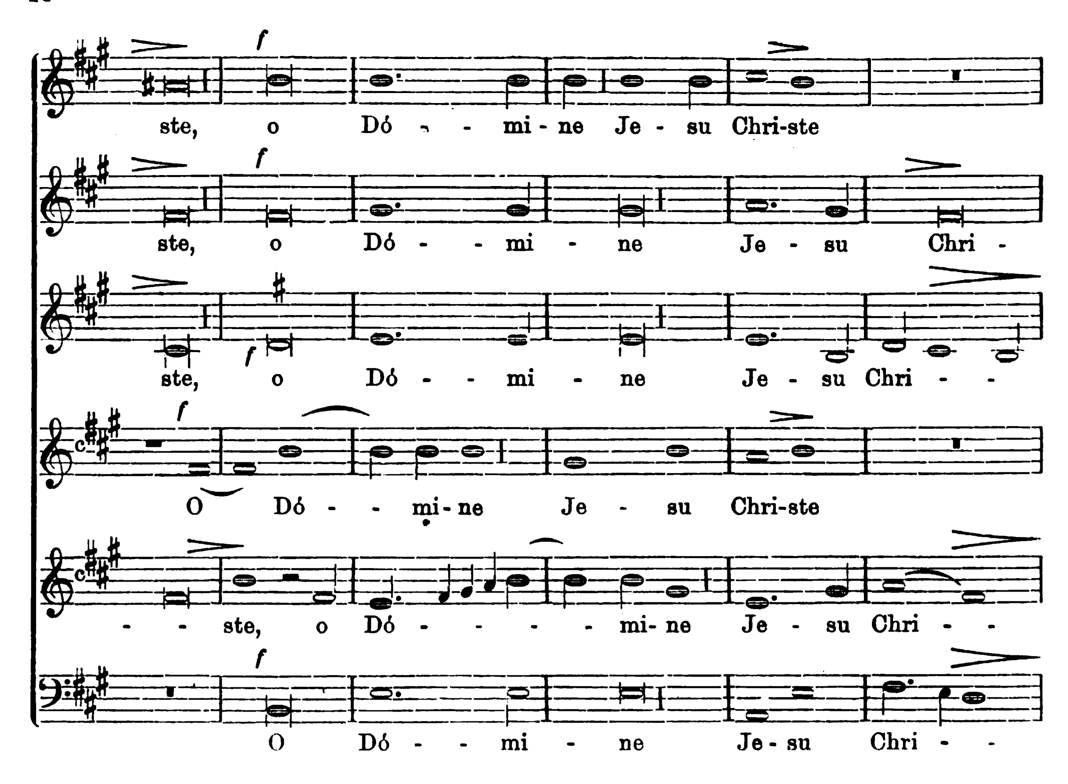
20. Timuérunt valde, dicéntes:

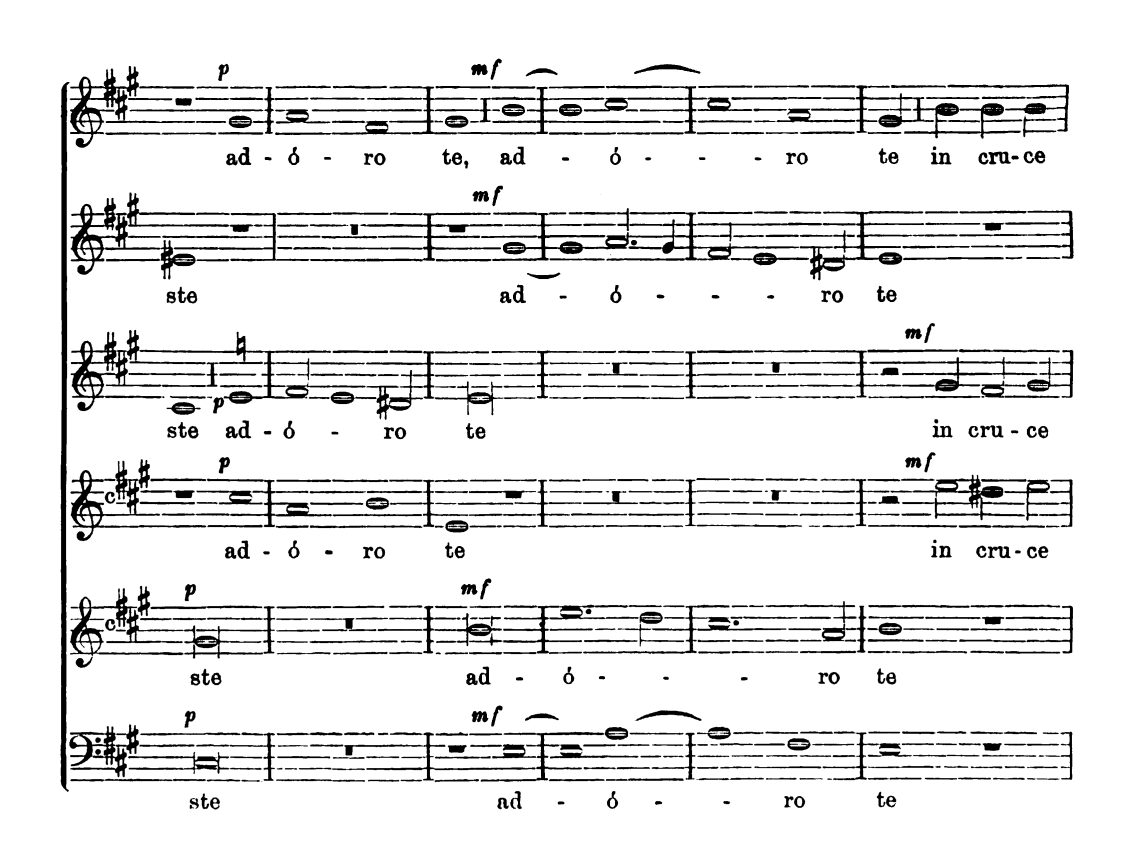


3. O Domine Jesu Christe.

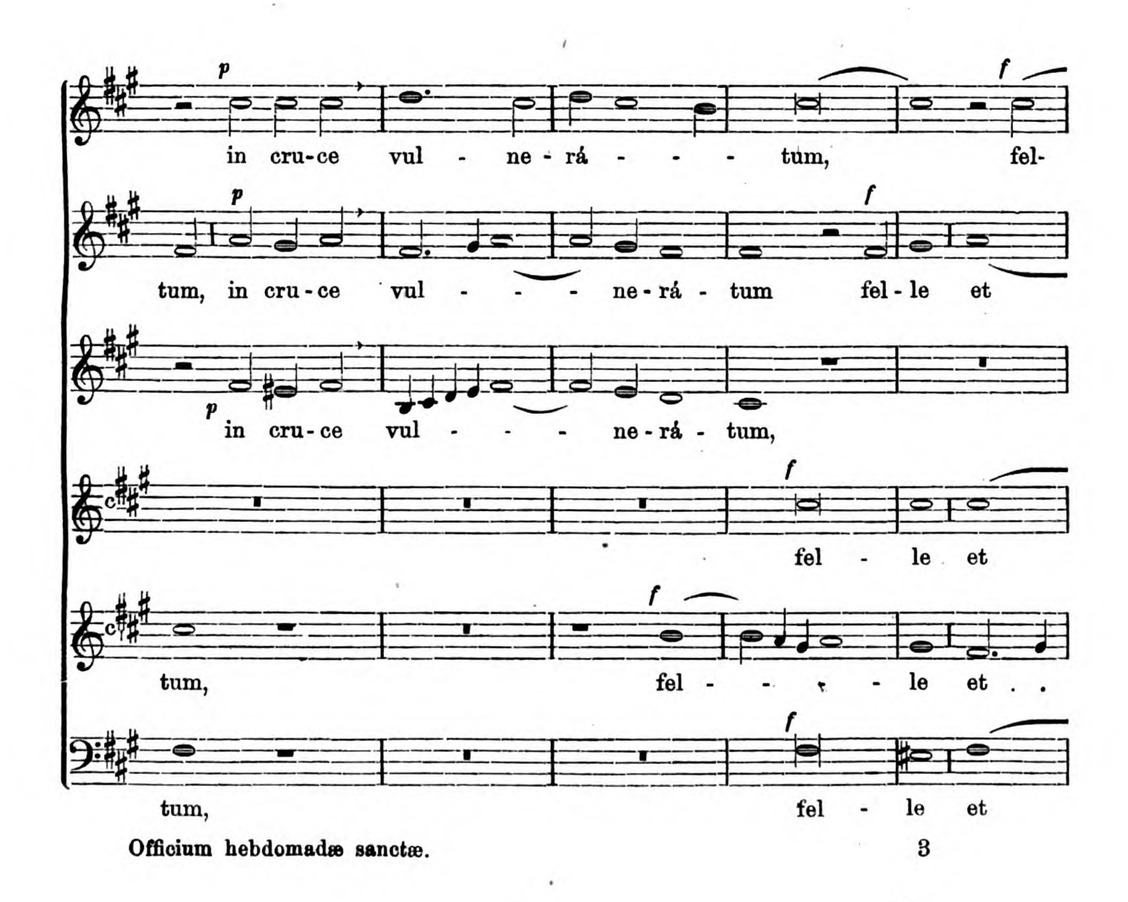


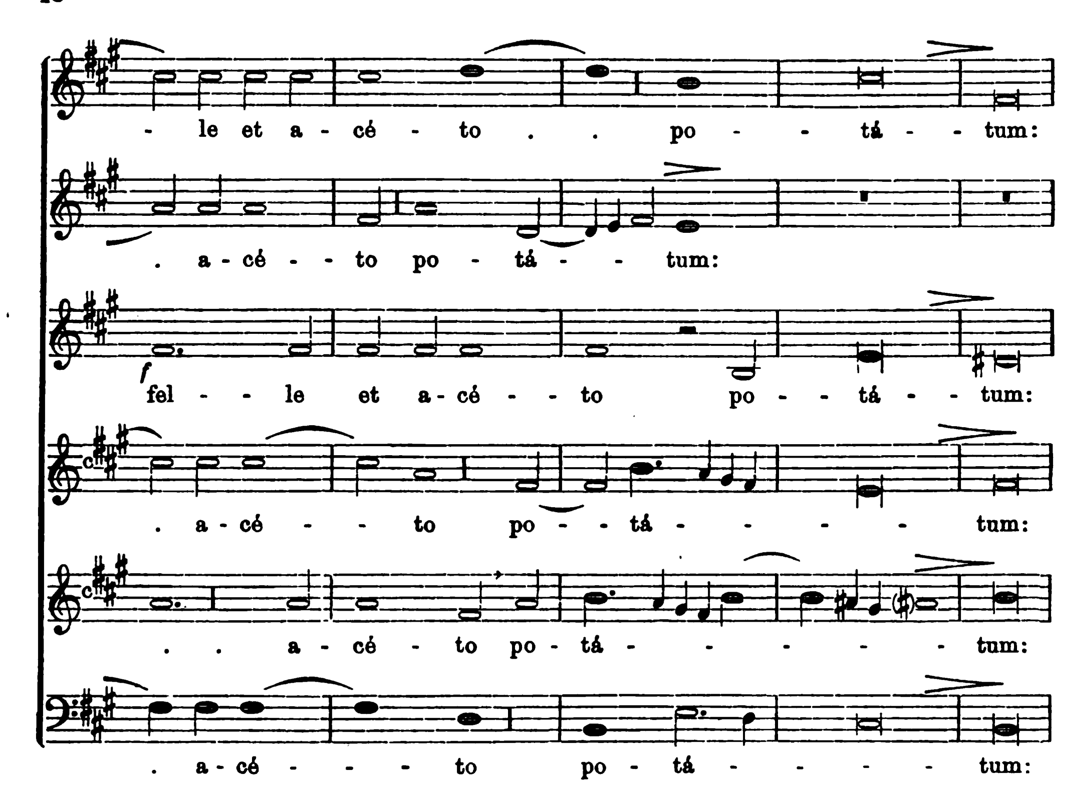
*) O Herr Jesus Christus, ich bete dich an am Kreuze voller Wunden, mit Galle und Essig getränkt. Ich bitte dich, dass deine Wunden und dein Tod mein Leben seien.


f
ste, o Dó - - mi - ne Je - su Chri-ste
f
ste, o Dó - - mi - ne Je - su Chri -
f
ste, o Dó - - mi - ne Je - su Chri - -
f
O Dó - - mi - ne Je - su Chri-ste
- - ste, o Dó - - - - - mi- ne Je - su Chri - -
f
O Dó - - mi - ne Je - su Chri - -


p mf
ad - ó - ro te, ad - ó - - - ro te in cru - ce
mf
ste ad - ó - - - ro te
p mf
ste ad - ó - ro te in cru - ce
p mf
ad - ó - ro te in cru - ce
p mf
ste ad - ó - - - ro te
p mf
ste ad - ó - - ro te

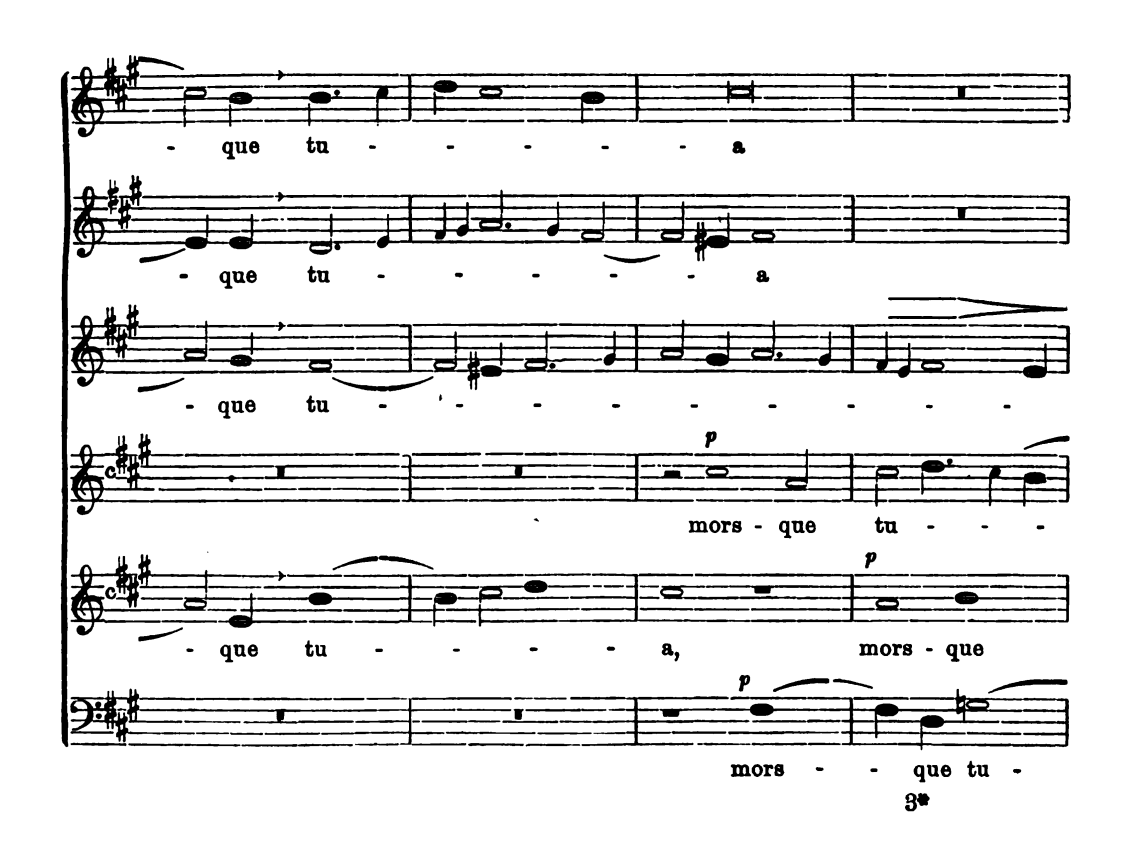

vul - - ne - rá - - tum,
in cru-ce vul - - ne - rá - -
vul - - ne - rá - - tum,
vul - - - ne - rá - tum,
in cru-ce vul - - ne - rá - -
in cru-ce vul - - - ne - rá -


in cru-ce vul - ne - rá - - - tum, fel-
tum, in cru-ce vul - - - ne - rá - tum fel - le et
in cru-ce vul - - - ne - rá - tum,
fel - le et
tum, fel - - - le et . .
tum, fel - le et

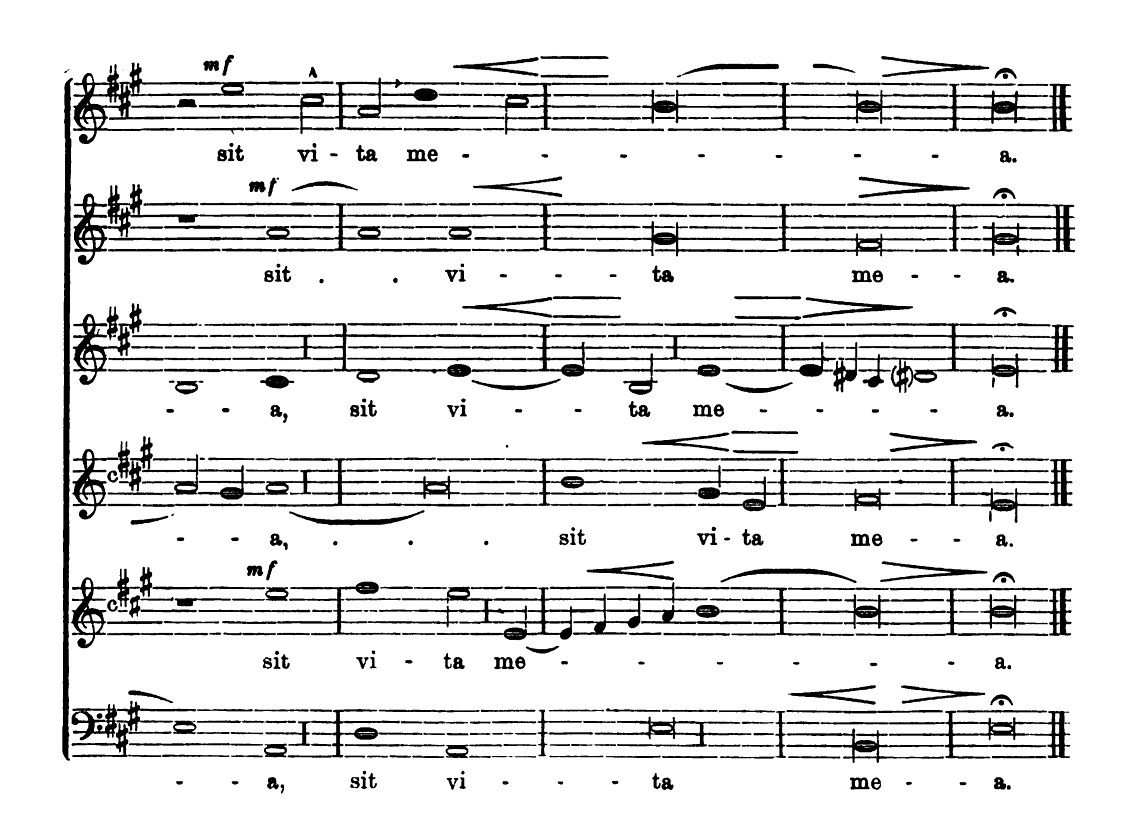

- le et a - cé - to . . po - - tá - - tum:
. a - cé - - to po - tá - - tum:
f
fel - - le et a - cé - - to po - - tá - - tum:
. a - cé - - to po - - tá - - - - tum:
. . a - cé - to po - tá - - - - - tum:
. a - cé - - - to po - tá - - - - tum:


mf
f
dé - pre - cor te, dé - - pre - cor te,
mf
f
dé - - pre - cor te, dé - - pre - cor te,
mf
f
dé - pre - cor te, dé - - pre - cor te,
f
dé - - - pre - cor te, ut
mf
f
mf
dé - pre - cor te, dé - - pre - cor te, ut tu - a
f
mf
dé - - pre - cor te, ut tu - a,


mf
ut tu - a vúl - - ne - ra mors-
mf
ut tu - a vúl - - - - - ne - ra mors-
mf
ut tu - a vúl - - - ne - ra mors-
tu - a vúl - - ne - ra
mf
vúl - - ne - ra mors -
vúl - - - - - ne - ra

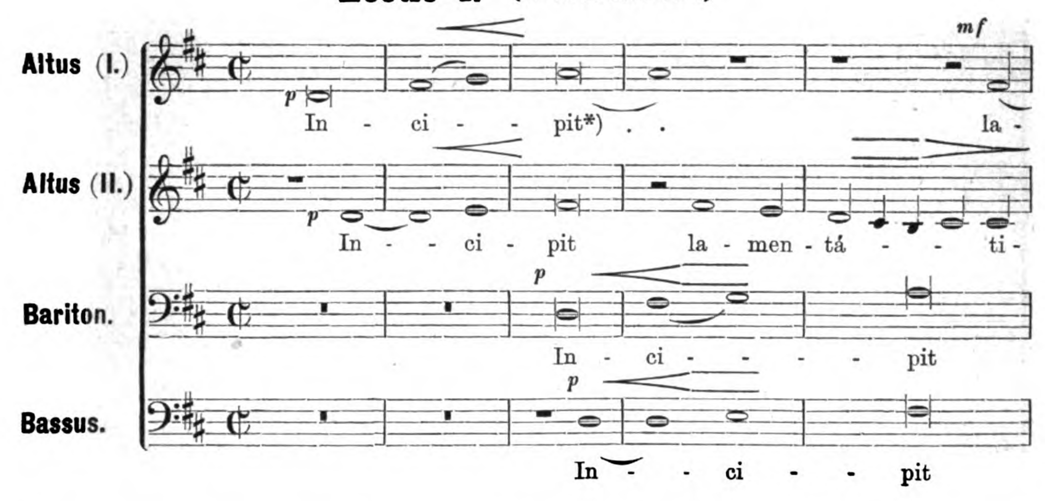

- que tu - - - - - - a
- que tu - - - - - - a
- que tu - - - - - - - - - - -
p
mors - que tu - - -
p
- que tu - - - - a, mors - que
p
mors - - que tu -

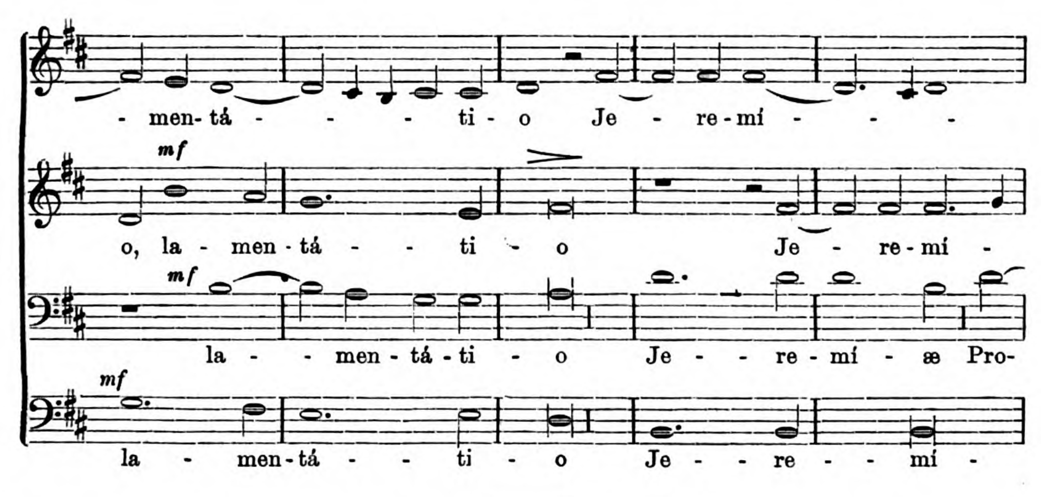

p
sit vi - ta me - - - - a,
p
sit vi - ta me - - - - - a,
mf
a sit vi - ta me - -
mf
- - a sit vi - ta me - -
ta - a sit vi - ta me - - - - a,
mf
- - a sit vi - ta me - -

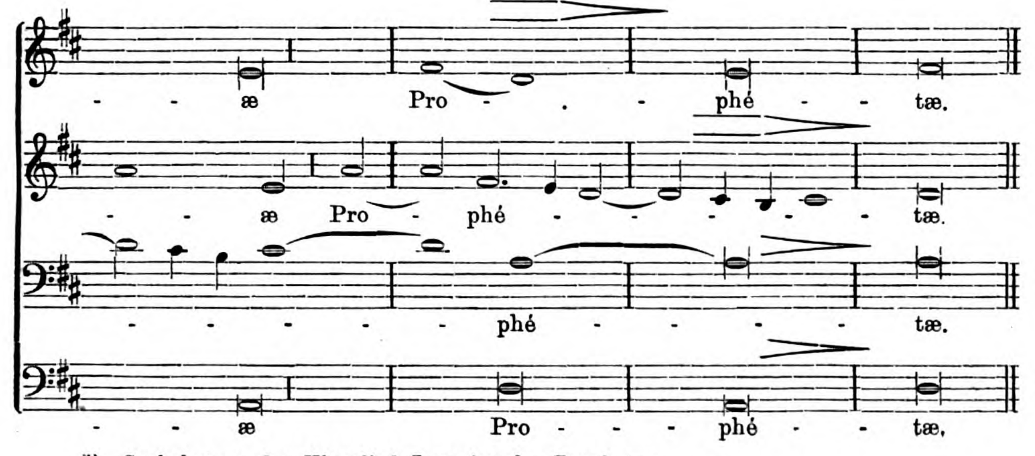

mf
sit vi - ta me - - - - - - - a.
mf
sit . . vi - - - - ta me - - a.
- - a, sit vi - - - ta me - - - - - a.
- - a, . . . sit vi - ta me - - a.
mf
sit vi - ta me - - - - - - - a.
- - a, sit vi - - - - ta me - - a.

Feria V. in Cœna Domini.

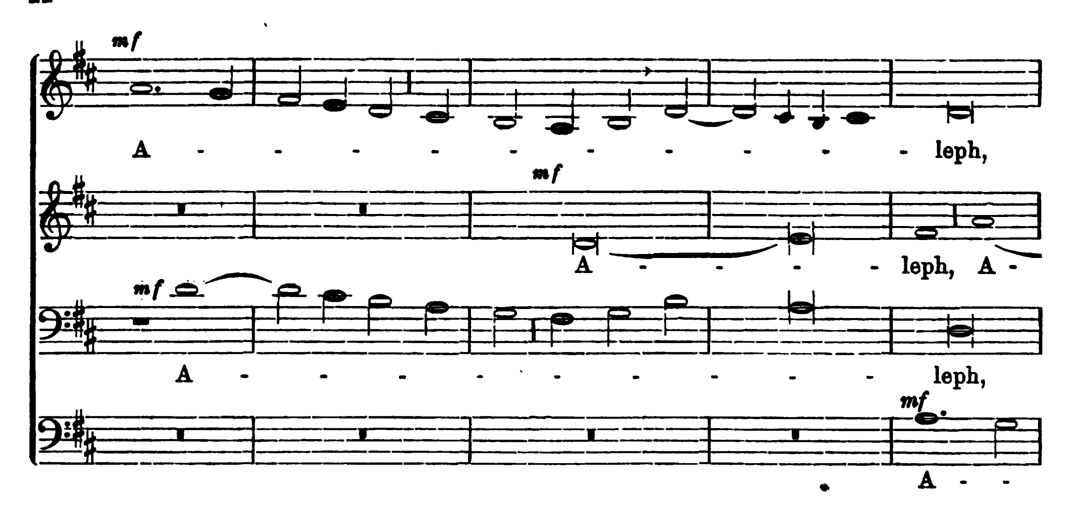
Lectio I. (4 voc. fol. 11b.)

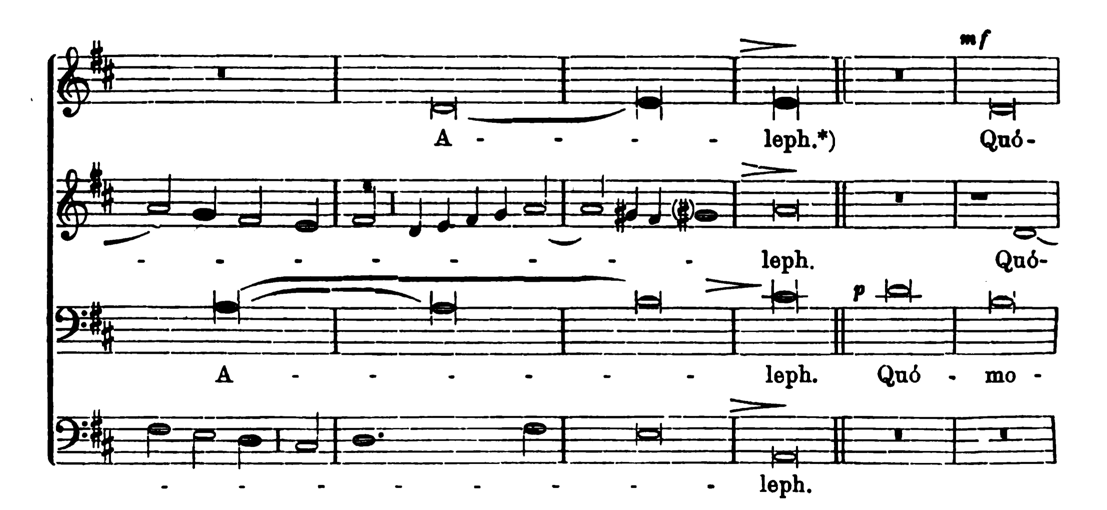


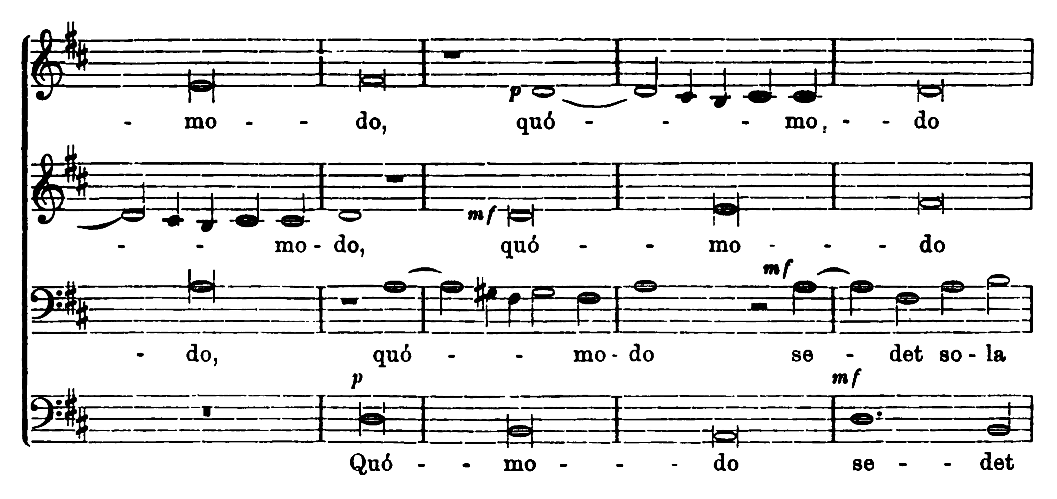




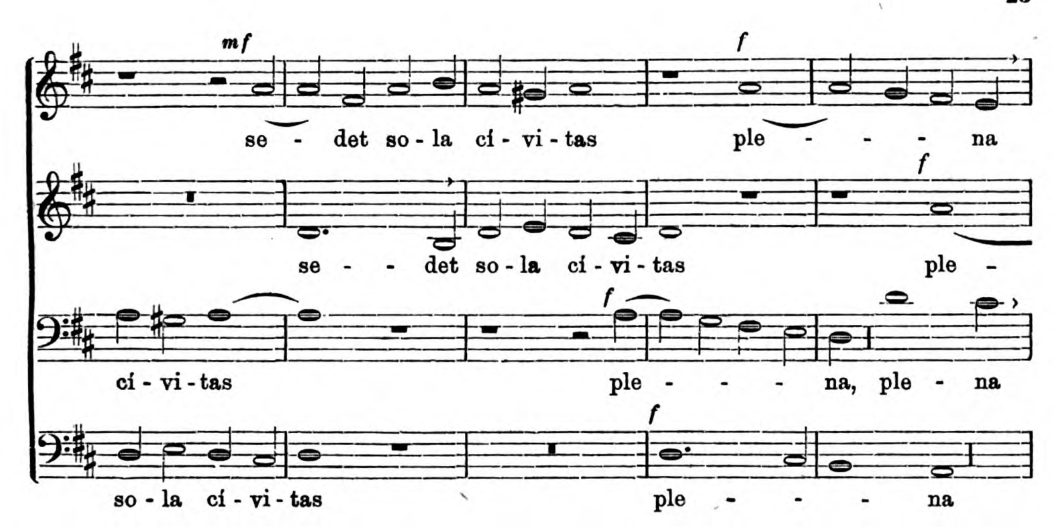
*) So hebet an das Klagelied Jeremias des Propheten.

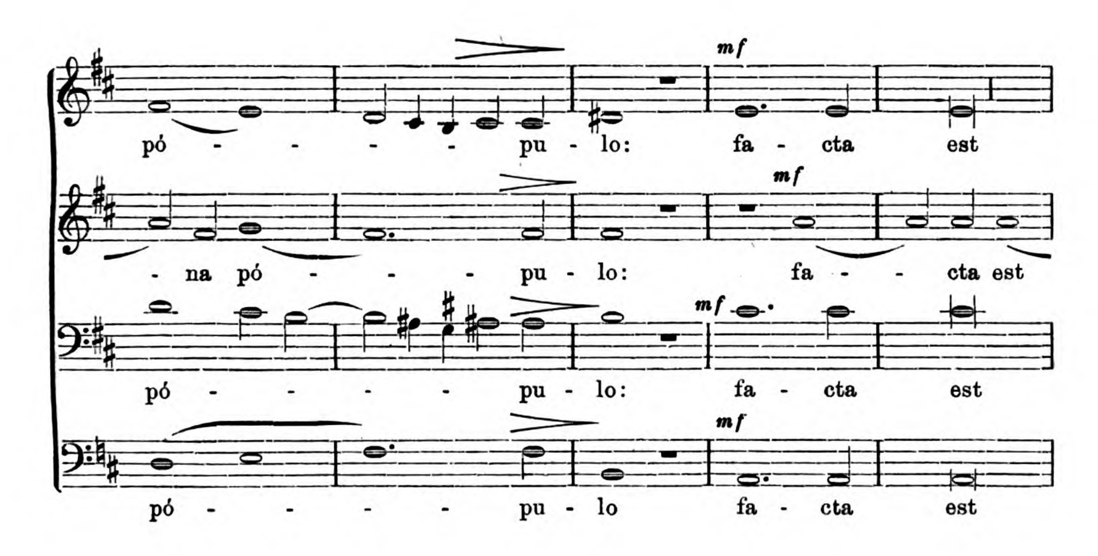


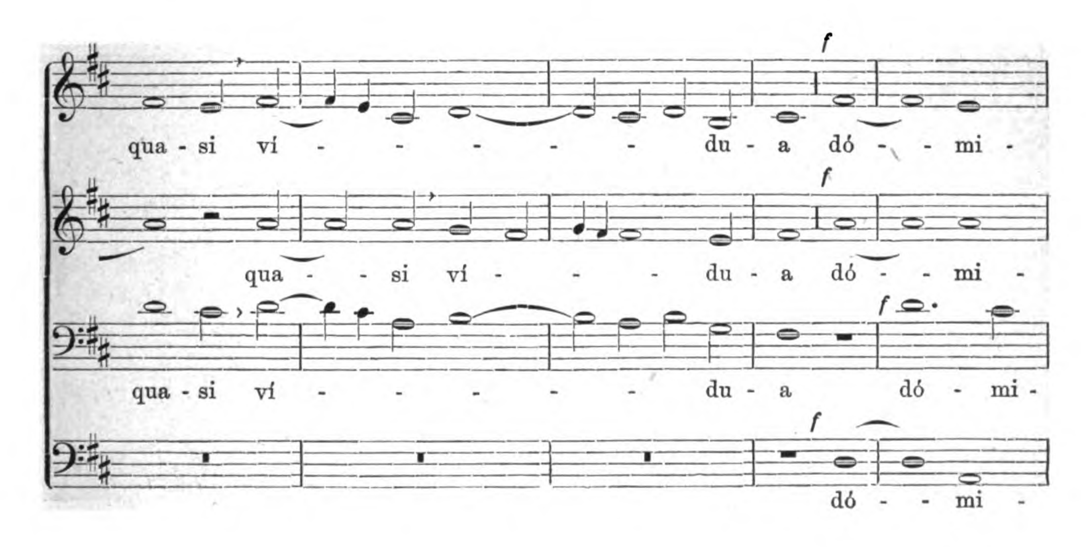


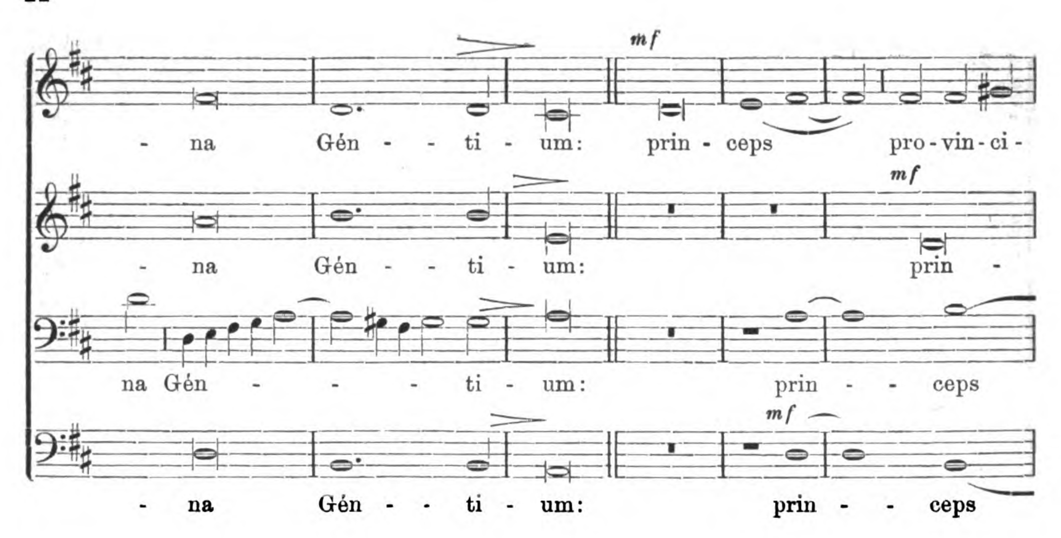


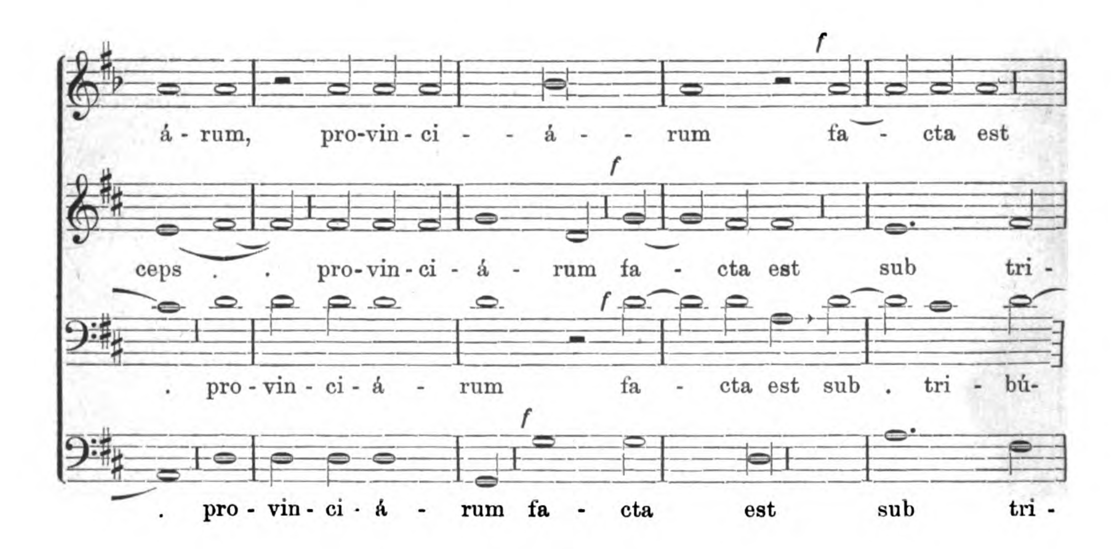
*) Aleph. (1.) Wie sitzet einsam die Stadt, die so volkreiche; wie eine Witwe ist geworden die Herrin der Völker; die Fürstin der Länder ist zinsbar geworden.

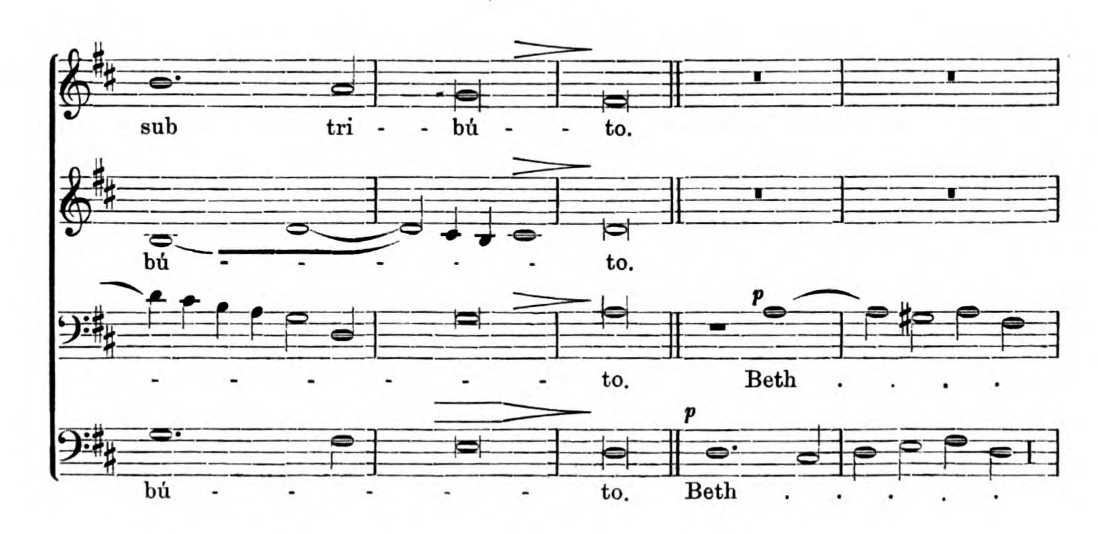

mf
f
se - det so - la cí - vi - tas ple - - - na
f
se - - det so - la cí - vi - tas ple -
f
cí - vi - tas ple - - - na, ple - na
f
so - la cí - vi - tas ple - - - - na

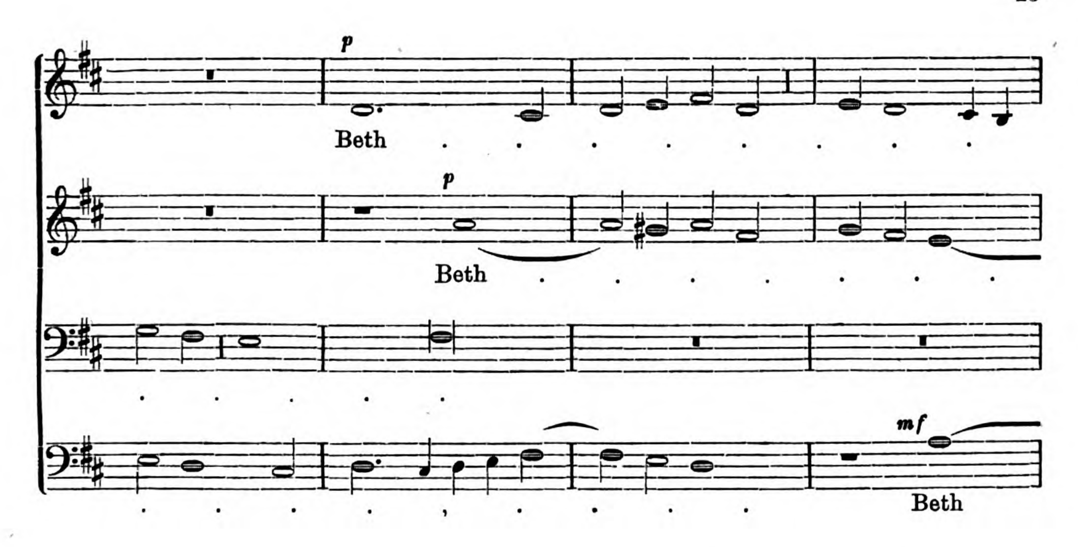

mf
pó - - - - pu - lo: fa - cta est
mf
- na pó - - - pu - lo: fa - - cta est
mf
pó - - - - pu - lo: fa - cta est
mf
pó - - - - pu - lo fa - cta est

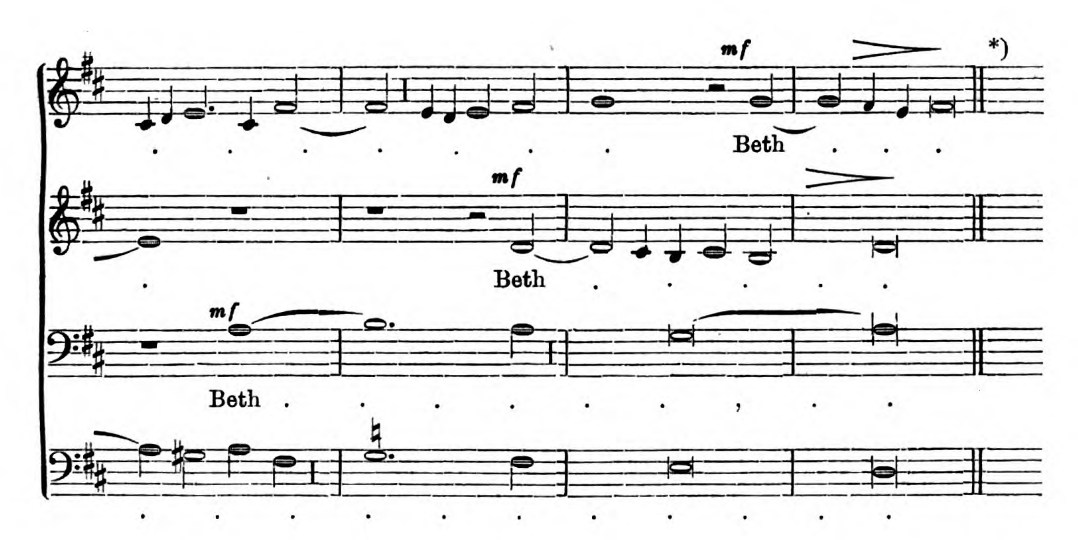

f
qua - si ví - - - - - du - a dó - - mi -
f
qua - - si ví - - - du - a dó - - mi -
f
qua - si ví - - - - - du - a dó - mi -
f
dó - - mi -


- na Gén - - ti - um: prin - ceps pro - vin - ci -
- na Gén - - ti - um: prin -
na Gén - - - ti - um: prin - - ceps
- na Gén - - ti - um: prin - - ceps

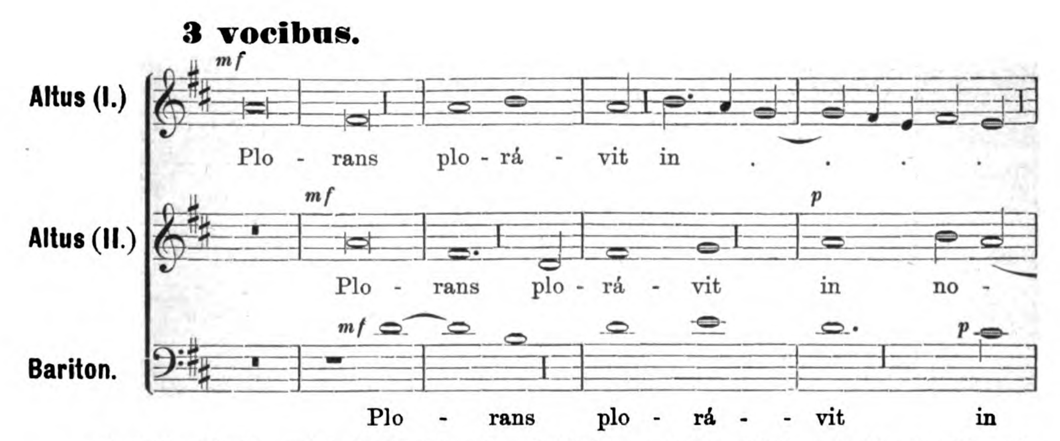

á - rum, pro-vin-ci - - á - - rum fa - cta est
ceps . . pro-vin-ci - á - rum fa - cta est sub tri -
. pro - vin - ci - á - rum fa - cta est sub . tri - bú-
. pro - vin - ci - á - rum fa - cta est sub tri -


sub tri - - bú - - to.
bú - - - - - - to.
- - - - - - to. Beth . . . .
bú - - - - - - to. Beth . . . . .

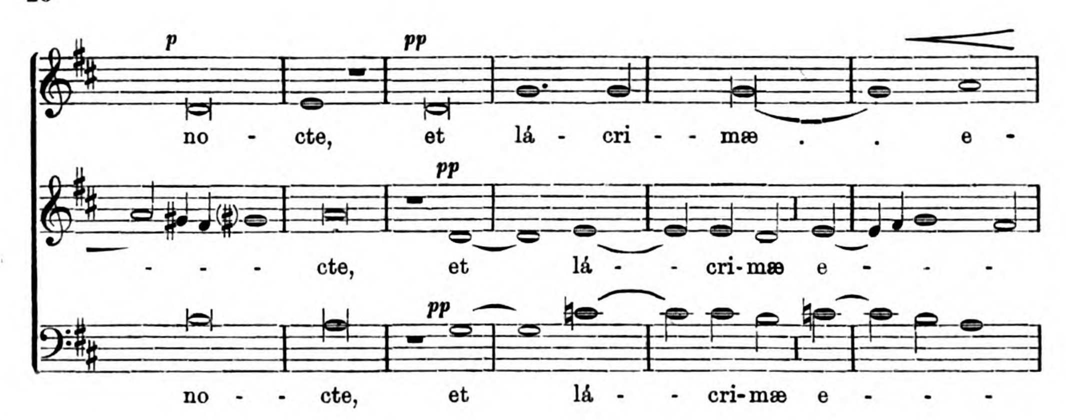


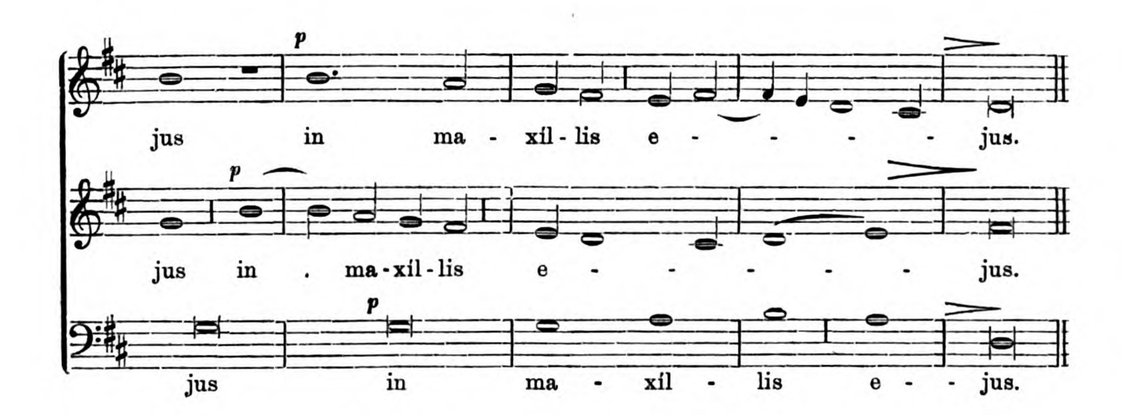


3 vocibus.



*) Beth. (2.) Sie weint des Nachts ohne Aufhören, und ihre Thränen laufen ihr über die Wangen.



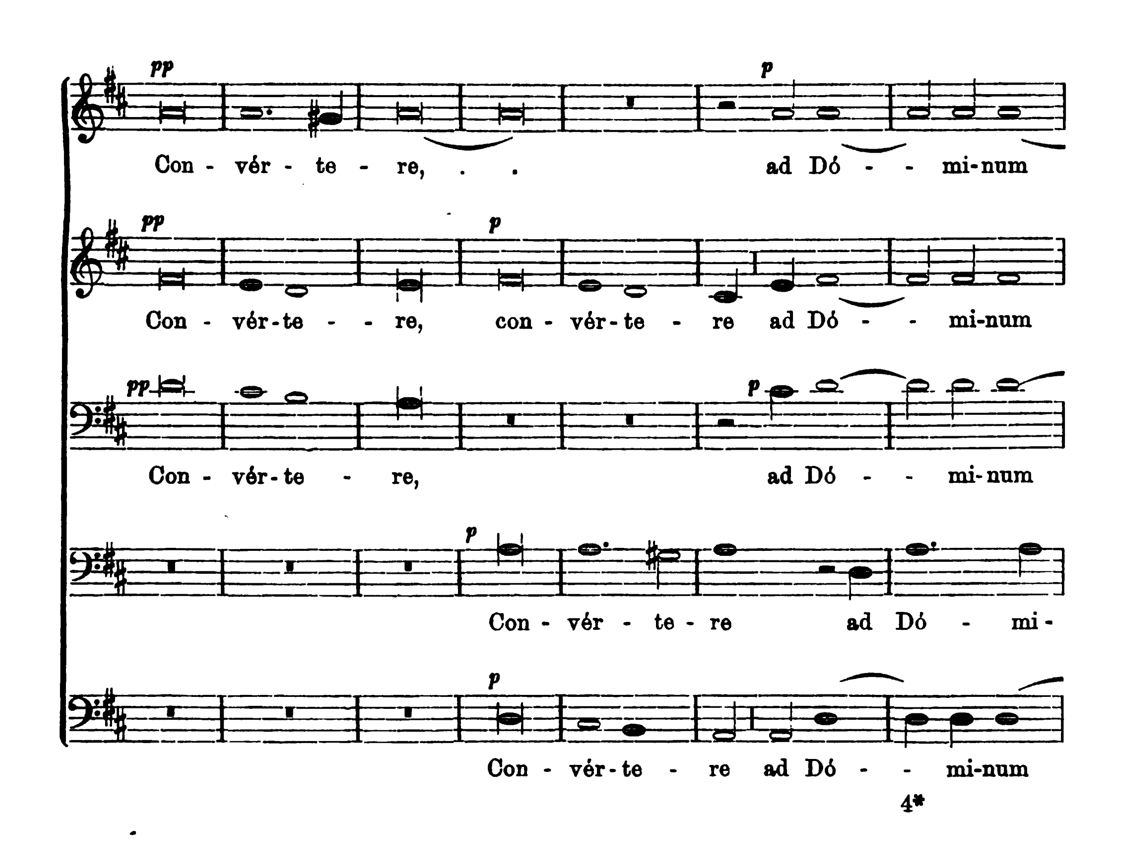


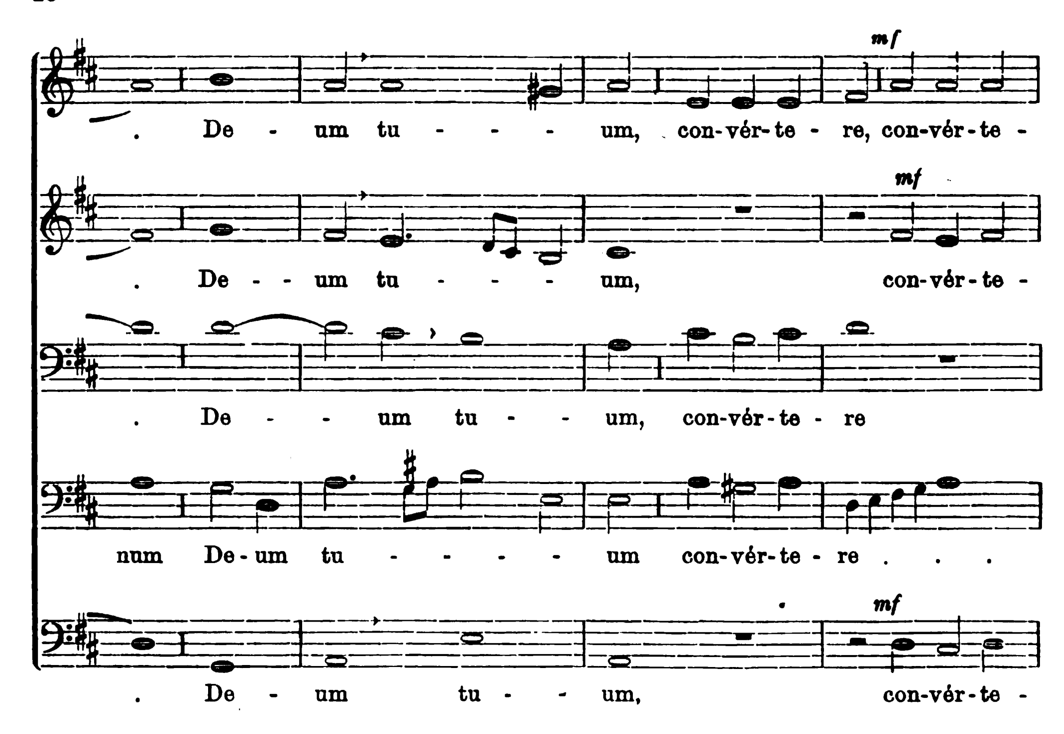
5 vocibus.

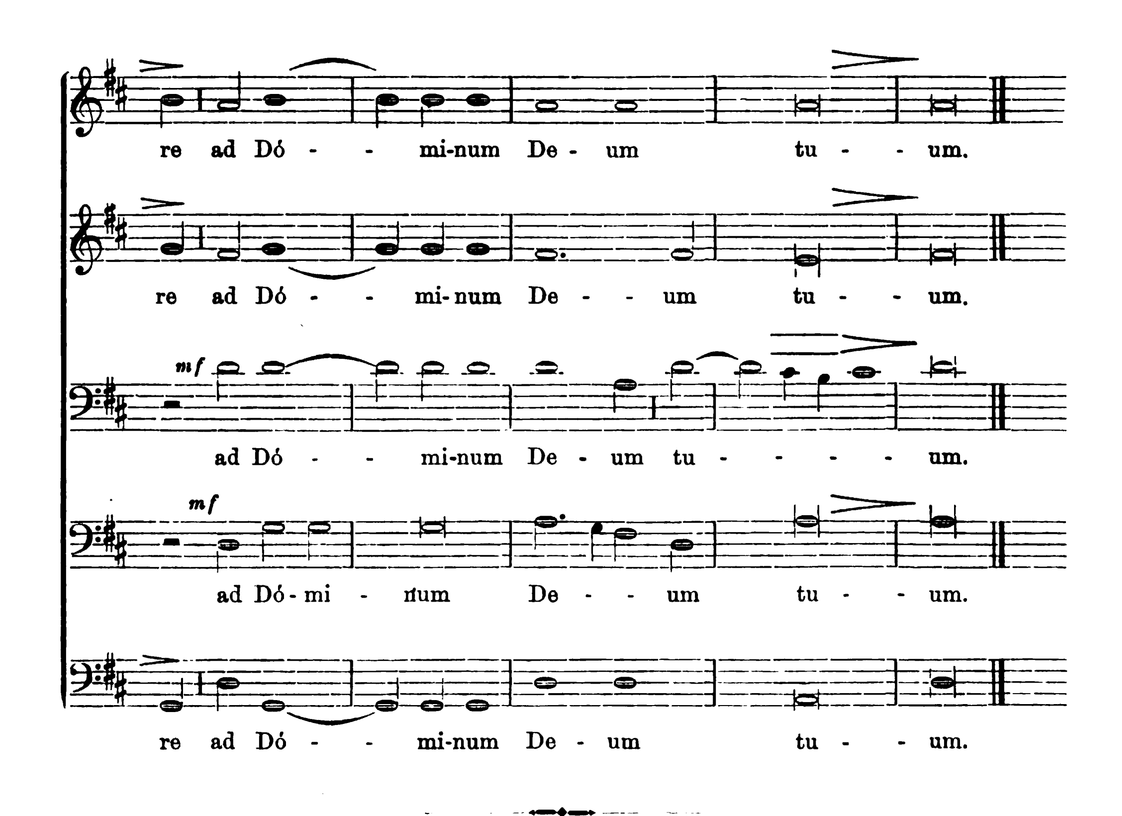


*) Jerusalem, Jerusalem, bekehre dich zu dem Herrn, zu deinem Gotte.


p
lem, Je - rú - - - sa - lem, Je - rú - sa - lem.
mf
Je - rú - - - - - sa - lem. . . .
p
- sa-lem, . . . Je - - rú - - - sa - lem.
p
rú - - sa - lem, Je - - rú - - sa - lem.
p
Je - rú - sa - lem, Je - rú - sa - lem, Je - rú - sa - lem.


pp
p
Con - vér - te - re, . . ad Dó - - mi-num
pp
p
Con - vér-te - - re, con - vér - te - re ad Dó - - mi-num
pp
p
Con - vér-te - re, ad Dó - - mi-num
p
Con - vér - te - re ad Dó - mi-
p
Con - vér-te - re ad Dó - - mi-num


mf
. De - um tu - - - - um, con-vér-te - re, con-vér-te -
mf
. De - - um tu - - - - um, con-vér-te -
. De - - um tu - - um, con-vér-te - re
num De-um tu - - - - - um con-vér-te - re . . .
mf
. De - um tu - - um, con-vér-te -


re ad Dó - - mi-num De - um tu - - um.
re ad Dó - - mi-num De - - um tu - - um.
mf
ad Dó - - mi-num De - um tu - - - - - um.
mf
ad Dó-mi - num De - - um tu - - um.
re ad Dó - - mi-num De - um tu - - um.

Kirchenmusikalische Jahreschronik.

(Vom Oktober 1894 — Oktober 1895.)[1]

ch begreife den Ernst und Eifer, mit welchem der Archäologe in seinen Archiven und Bibliotheken aus staubbedeckten Codices, wie aus tiefen Schachten, das Erz der Wahrheit sucht und holt. Das Interesse vitam impendere vero läßt ihn Arbeit und Mühe vergessen. Aber ich schmeichle mir als kirchenmusikalischen Chronisten, daß ich nicht mit minderem Interesse aus den „Blättern" des weithin überschattenden „Baumes" der heiligen Cäcilia heraus die „Früchte" suche und hole und aus den „Früchten" die Lebens- und Triebkraft des „Baumes" prüfe, von seinem Wachstume und Gedeihen mich überzeuge.

Um so mehr examiniere ich mit sich steigerndem Eifer die Boten der Presse, als sich hie und da, auch aus wohlmeinendem Munde, der Angst erregende Ruf hören läßt: „Wie steht's denn mit dem Cäcilienvereine? Lebt er noch? oder ist er mit dem seligen Dr. Witt auch eingeschlafen?" Kath. Schulz. **95**, 300. M. s. **95**, 142. „Von liturgischer Musik wird mehr geträumt als die Wirklichkeit bietet; von einer solchen im wahren Sinne des Wortes kann nur in äußerst seltenen Fällen die Rede sein. Oder wie viele solche Kirchen zählt z. B. der Kanton St. Gallen? In Vorarlberg, dem ältesten Stammgaste des Cäcilienvereines, ist kein halbes Dutzend liturgischer Chöre? Oder wie viele zählt Schlesien, oder die Rheinländischen Bistümer? In ganz Tirol (Brixen, Salzburg, Trient zusammengenommen) werden kaum ein Vierteldutzend zu treffen sein." Kch. **95**, 51.

Ich halte es in dem Urteile darüber ganz mit dem Donauwörther-g in der Kath. Schulz. **95**, 300, welche mit Eifer und Geschick die cäcilianischen Ideen und Vorschriften in die für die Reform so unbedingt wichtigen und oft einzig maßgebenden Lehrerkreise trägt: „Allerdings hat der Cäcilienverein in den weiten Diözesen Deutschlands noch auf vielen Kirchenchören nicht dauernd einzudringen vermocht. Aber bei besonders feierlichen Veranlassungen, wie Primizen, Jahresgottesdiensten der Kapitelgeistlichkeit u. dgl. hört man — Dank dem Cäcilienvereine — in der Regel eine den kirchlichen Vorschriften entsprechende Kirchenmusik. Manche Kirchenchöre, kleine wie große, lassen sich jahraus jahrein keine Verletzung kirchlicher Vorschriften zu Schulden kommen. Allmählich wird der Cäcilienverein auf allen Kirchenchören die Pflicht des Gehorsams zum Bewußtsein bringen, wenn auch, wie der selige Witt voraussah, ein Halbjahrhundert bis dahin vorüber gehen muß. Der Cäcilienverein schläft nicht; er ist in fortgesetzter rühriger und stetiger Thätigkeit." Er ist unbestritten eine geistige, liturgische und künstlerische Macht (vgl. K. Sch. **95**, 39), welche die öffentliche Meinung beherrscht.[2]) Selbst der Kampf gegen ihn ist ein Zeugnis da-

[1]) Dem Verfasser der k. m. Jahreschronik lagen die Zeitschriften aus der Bibliothek der hiesigen K. M. Sch. vor, deren Titel bei der Citation in folgender Weise gekürzt sind: Kath. Schulzeitung (Donauwörth-Auer-Gebele) = K. Sch. — **Musica sacra** (Regensburg-Haberl) = **M. s.** — **Musica sacra** (Gand-Sosson) = **M.** s. — **Gand.-Musica sacra** (Mailand-Nasoni) = **M. s. Mil.** — Fliegende Blätter für k. K. M. (Vereinsorgan Schmidt) = Fl. Bl. — Chorwächter (St. Gallen-Stehle) = Ch. — Cäcilia (Amerika-Singenberger) = C. A. — Cäcilia (Breslau) = C. Br. — Cäcilia Elsaß-Hamm) = C. E. — Kirchenchor (Battlogg.) = K. Ch. — Gregoriusblatt (Düsseldorf-Böckeler und Gregoriusbote-Schönen) = G. Bl. und G. B. — Christliche Akademie (Prag-Langer) = Ak. — Kirchensänger (Freiburg-Schulz = K. S. — Courrier de St. Grégoire (Lüttich-Dirven) = Cour. — Kirchenmusikalisches Jahrbuch (Regensburg-Haberl) = K. J. — Vierteljahrsschrift für Kirchenmusik (Salzburg-Pfisterer) = V. J. — Weekblad voor Muziek (Amsterdam-Nolthenius) = Weekbl. — St. Gregoriusblad (Harlem-Lans) = Greg. Bl. — Monatshefte für Musikgeschichte (Leipzig-Fritzsch) = M. W. und die allgemeine Musikzeitung (Charlottenburg-Leßmann) handeln meist von weltlicher Musik.

Fr. X. Haberl.

[2]) Beweis dafür ist auch der Festgottesdienst in der Domkirche bei der Katholikenversammlung in München. Schulz. **95**, 300, GB. **95**, 68. In der Heiligen-Geist-Kirche waltet der Geist und die Energie — wollen wir sagen, unseres Huhn. „Nur eine absichtliche Ignoranz kann das bieten, was bei St. Peter den Katholiken Deutschlands geboten wurde!" Diesen Satz möchte ich deswegen nicht behaupten und betonen, weil die Verhältnisse oft stärker sind, als der Mensch; der neue Pfarrherr von St. Peter ist sicher mit der Zeit bemüht, wie der Kunst, so auch der Liturgie zu dienen.

für. Man kann den Cäcilianismus nicht ignorieren.

Ich für meine Person, die ich nun die hundert und hundert Seiten der cäcilianischen Musikorgane durchgesehen und durchgelesen, würde fürchten, unbillig und ungerecht zu handeln, wenn ich nicht mit unserem verehrtesten Generalpräses, Fl. Bl. 95, 2, „beim Anblicke der geradezu ungeheuren Arbeiten und überraschenden Erfolge, wie sie an sehr vielen Stellen im Vereine hervortreten, das tiefe Gefühl der Freude, ja die Rührung über das edle, uneigennützige Wirken so vieler Männer, die Zeit und Gesundheit opfern, um ein erhabenes Ziel zu erreichen", teilen wollte. Dabei bin ich selbstverständlich, wenn ich an das erhabene Ideal des Cäcilienvereines mit seinen großen Kultusaufgaben und seinen edlen Kulturzielen denke, Fl. Bl. 95, 3, weit entfernt davon, ein Freund des voll befriedigten Optimismus zu sein. Allzu sehr ist es mir bekannt, wie vieles — intensiv und extensiv — noch geschehen könnte und sollte. Aber weder der hämische Spötter noch der griesgrämige Nörgler werden etwas bessern, sondern nur die vom heiligen Feuereifer für das Haus Gottes und seine Ehre charismatisch durchglühten Männer werden Wunder wirken. Daher muß ich offen gestehen, daß mir nichts zuwider ist, als wenn ich von einem Buche, von einer Rede, von einem Zeitungsartikel u. dgl. höre, welche geeignet sind, störende und oft zerstörende Dissonanzen in unseren Bestrebungen hineinzuwerfen. Wenn solche Herren doch bedenken würden, wie sehr sie denjenigen, qui foris sunt, welche außerhalb des Vereines stehen, eine gewaltige Freude bereiten! Vergnügt reiben sich diese die Hände: „Die Cäcilianer sind selbst nicht einig! weiß man ja nicht, was recht ist!" Fl. Bl. 95, 3. „Nicht ohne Sorgen und Bedenken verfolge ich seit längerer Zeit einzelne Organe der kirchenmusikalischen Presse. Die Solidarität für die cäcilianische Idee scheint mir nicht mehr vorhanden zu sein. Qui non colligit mecum, dispergit." So der Generalpräses. Eintracht ist unsere Stärke; Harmonie entsteht aus konsonierenden Stimmen! über die dissonierenden siehe die Harmonielehre der Moral! Gemeinschaftliche Arbeit, keine Sonderinteressen!

Wie im Allerheiligsten der Liturgie, so hat auch im Heiligtume des musikalischen Gottesdienstes und der gottesdienstlichen Musik (Cäcilienkalender 1896, 133; diesen Artikel, einen Auszug aus der Festschrift zur 6. Generalversammlung des katholischen Lehrerverbandes für Deutschland [Paderborn 1895], lese, studiere und meditiere ein jeder, der über den Cäcilianismus schreiben will!) das kirchliche Lehramt den Principat — ein Fundamentalsatz unserer cäcilianischen Thätigkeit, aber noch lange nicht von allen anerkannt! Niemand fürchte, daß dabei die Kunst verkümmere und der künstlerische Genius in seinem Fluge zu den Höhen der Vollendung gehemmt werde. Im Gegenteile lehrt die Erfahrung, daß wie die Künste überhaupt an den Stufen der Altäre sich entwickeln und vervollkommnen, so auch die kirchliche Tonkunst um so mehr ihre Triumphe feiert, als sie den Geist und den Willen der Kirche in sich aufgenommen.

Am 16. Dezember 1895 waren es 25 Jahre, daß der Cäcilienverein durch päpstliches Breve, kraft apostolischer Autorität, approbiert und sanktioniert wurde. Vieles ist seit dieser Zeit zum Lobe der Kirchenmusik, über ihr Wesen und ihre Aufgabe gesprochen und geschrieben worden. Und doch das Schönste und Treffendste, das Kräftigste und Ehrenvollste hat das apostolische Wort Pius IX. in dem erwähnten Breve Multum ad movendos animos verkündet: „Mächtig werden die Gemüter ergriffen und zur Andacht erregt durch die heiligen Gesänge, welche den feierlichen Gottesdienst der Kirche begleiten, vorausgesetzt, daß dieselben in solchem Geiste erdacht und mit solcher Sorgfalt ausgeführt sind, daß sie die Heiligkeit des Hauses Gottes und der Majestät des Ritus entsprechen." Das ist der Adelsbrief der kirchlichen Tonkunst, die apostolische Urkunde ihrer Liturgicität, die charta magna des Cäcilienvereins. So urteilt die höchste kirchliche Autorität über die Musica divina.

Mit Stolz reihen wir an das päpstliche Wort die Worte unserer Bischöfe. „Oberhirtliche Verordnungen wiegen und wirken moralisch mehr als die dicksten Bücher der Fachleute, die glänzendsten Artikel der Zeitschriften, die feurigsten Reden bei Versammlungen, die eingehendsten Belehrungen bei Instruktionskursen." M. s. 95, 77. Ich erwähne zuerst das freundliche Schreiben des Kardinalprotektors A. Bianchi



an den Generalpräses vom 31. Oktober 1894, Fl. Bl. **94**, 117, G. Bl. **95**, 1 und das freundliche Wort des Kardinalpräfekten der Ritenkongregation, A. Masella, zu dem Direktor der Scuola gregoriana, Dr. Müller, „über die wohlthätige, großartige Wirksamkeit des Vereines, dessen Ideen durch ihre innere Macht und Wahrheit sich Bahn brechen mögen.“ Cäc. Breslau **94**, 93. Bischof Dr. Hubertus von Simar (Paderborn), „welcher der Kirchenmusik eine Aufmerksamkeit zuwendet, durch die für die Zukunft die schönsten Erfolge gewährleistet sind,“ M. s. **95**, 100, sprach bei der 2. Generalversammlung in Paderborn: „Der Bischof freut sich nicht bloß des Glückes und der Ehre, die erhabensten und feierlichsten liturgischen Funktionen vollziehen zu dürfen; es ist auch seines Amtes, darüber zu wachen, daß der Gottesdienst in allen Kirchen seiner Diözese in würdiger und den Anordnungen der Kirche entsprechender Weise abgehalten werde. Der liturgische Gesang ist mit den betreffenden liturgischen Akten in der Art innerlich verbunden und verwachsen, daß er als ein wesentlicher Bestandteil der Liturgie selbst erscheint. Der Gesang beim Hochamte und bei der Vesper ist nichts anderes als ein musikalischer Vortrag der zu beiden wesentlich gehörenden liturgischen Texte.“ Fl. Bl. **95**, 82, M. s. **95**, 89, GBl. **95**, 71.

Erzbischof Johannes Christian von Freiburg im Breisgau wendet sich in einem ernsten Hirtenschreiben vom 12. Juli 1895 gegen die Bewegung in einigen Gemeinden, den deutschen Kirchengesang beim Hochamt beizubehalten: „Sie (die Bewegung) ist zum guten Teil nicht aus dem gläubigen Volk herausgewachsen, sondern wurde in dasselbe hineingetragen und wird von Kirchenfeinden benützt, um die Katholiken gegen ihre Kirche aufzuhetzen. Vertraut Eurem Bischof, der sicher besser weiß, was seine Pflicht ist und was zu Eurem Seelenheile dient. Das eigentliche Gebet ist Eurerseits die Hauptsache beim Gottesdienste, nicht der Gesang, der Euch zum Gebete anregen und Euch darin unterstützen soll.“ Fl. Bl. **95**, 77.

Bei der Diözesan-Cäcilienfeier in Zillesheim bildete die Ansprache des Bischofes Dr. Fritzen (Straßburg) den Gipfelpunkt der Hauptversammlung: „Die Kunst ist ein Abglanz des allmächtigen Schöpfers, die hervorragendste unter allen Künsten ist die Gesangeskunst und zwar an erster Stelle der gregorianische Choral, ein Abglanz des ewigen Gesanges, den die Engel vor dem Throne des Lammes singen — durch die ihm eigene Würde, durch seinen heiligen Ernst.“ GBl. **94**, 88, Cäc. Elf. **94**, 74.

Sehr erfreulich sind die entschiedenen Zustimmungen der italienischen Bischöfe zum Regolamento vom 7. Juli 1894, der Bischöfe von Venedig, Pavia, Parma, Crema, Tortona, Cour. **95**, 29, M. s.-Mil. **94**, 126, **95**, 42, **95**, 59, M. s. **95**, 77, Gregorius-Blad **95**, 36. Vgl. auch die Beschlüsse des Provinzialkonzils von Oaxaca (Antequerense I. Mexico über Kirchenmusik), M. s. **95**, 11, Cour. **95**, 19 und einen wissenschaftlichen Artikel des Erzbischofes O'Reilly-Adelaide (Australien), Fl. Bl. **95**, 100.

Wenn ich auch einen noch so hohen idealen Standpunkt in bezug auf die Leistungsfähigkeit des Cäcilienvereines und die gemeinschaftliche Thätigkeit in ihm einnehme, so muß ich immerhin das Bild, welches uns die offiziellen Referate über die Diözesanvereine und die Nachrichten aus denselben, die Betrachtung der geistigen Arbeit in den Musikschulen und Instruktionskursen, den cäcilianischen Zeitschriften und in der litterarisch-musikalischen Produktivität geben, ein höchst erfreuliches und sehr befriedigendes nennen. Freilich kann es uns mit Recht auffällig sein, daß verhältnismäßig sparsam die offiziellen Referate über die Diözesanvereine — in das officielle Vereinsorgan einlaufen — im Jahrgang 1894 finde ich nur die Berichte über die Vereine Basel, Bautzen-Dresden, Breslau, Brixen, Ermland und Speyer. Dabei steigt in mir immer wieder die Sehnsucht nach historisch-statistischen cäcilianischen Tabellen auf. Dann erst, wenn diese vorliegen (vgl. M. s. **94**, 122, wo die durch den Wiener-Kongreß festgestellte territoriale Einteilung der deutsch-österreichischen Diözesen angegeben ist) haben wir eine klare Erkenntnis des Ursprunges, der Geschichte und des Lebens (Zahl der Mitglieder, Proben, Repertoirestücke u. s. w.) der Diözesanvereine. Haben wir doch den Werner-schen Missionsatlas für den ganzen Erdkreis, den Neher'schen Conspectus hierarchiæ catholicæ — warum sollte es nicht

möglich sein, kirchlich-statistische Tabellen sämtlicher Diözesan- und Pfarrvereine zu erhalten, in welchen mit Zahlen und Daten die Thätigkeit des Cäcilienvereines in klarem Bilde vorgeführt wird. Sehr erfreut sind wir daher selbstverständlich über den bischöflichen Erlaß des Ordinariates Würzburg (18. Januar 1895, M. s. **95,** 40) „betreffs statistische Erhebung über jene Orte, in welchen Pfarr-Cäcilienvereine bestehen und der liturgische Gesang bei der missa cantata und den Vespern nach den kirchlichen Gesetzen in Angriff genommen ist, oder schon in Übung ist." Vgl. Verordnungen über Kirchenmusik für die Diözese Basel (Domkapitular Walther), S. 2, worin über die statistischen Erhebungen durch Fragebogen berichtet ist.

Von den in die Zeit der „Chronik" fallenden Berichten über Diözesanvereine und Vereinsversammlungen möchte ich anführen: Augsburg, Fl. Bl. **95,** 18, Kch. **95,** 64. — Basel, Fl. Bl. **95,** 92. — Brixen, Fl. Bl. **95,** 39. (Ostern in Brixen! Fl. Bl. **95,** Nr. 6 und 7.) — Elsässer Verein, X. Generalversammlung in Zillisheim, C. C. **94,** 73. — Ermland, Fl. Bl. **95,** 28. — C. Br. **95,** 20. — St. Gallen, Jubiläumsfeier, Ch. **95,** 45, 65, 74. — Köln, XXVI. Generalversammlung in Essen, GBl. **95,** 50. — München, Versammlung in Traunstein, Fl. Bl. **95,** 86, M. s. **95,** 111, über Freising, M. s. **94,** 154, Kirchenmusik beim Katholikentage, G. Bl. **95,** 68. — Neisse, XXIII. Generalversammlung des oberschlesischen Cäcilienvereines, C. Br. **95,** 5. — Dirschke, fünfzigjähriges Organistenjubiläum, C. Br. **95,** 70, gratulor! — Paderborn, Fl. Bl. **95,** 81, GBl. **94,** 81, Fl. Bl. **94,** 113. (Umschwung der Dinge!) — Regensburg, Fl. Bl. **95,** 84. — Rottenburg, Fl. Bl. **95,** 9, 95, KS. **95,** 38. — Schlesischer Cäcilienverein, XX. Generalversammlung, C. Br. **94,** 90. — Seckau, M. s. **95,** 110. — Speyer (Landau), VIII. Generalversammlung, Fl. Bl. **95,** 84, Fl. Bl. **94,** 124. „Stetig vorwärts"! M. s. **94,** 166. Cäcilienfeier in der Pfalz! M. s. **95,** 11. Speyer, M. s. **95,** 39, 93.

Aus den Vereinsnachrichten der Fl. Bl., M. s., Ch., KS., Kch., C. Br. habe ich mir ungefähr 100 Orte als Zeugen cäcilianischen Lebens und Strebens notiert. Ich unterlasse es, alle im einzelnen vorzuführen, möchte mir aber erlauben, den einen und anderen kleinen Ort zu erwähnen. Confiteor tibi pater, domine cœli et terræ, quia abscondisti hæc a sapientibus et prudentibus et revelasti ea parvulis. Matth. XI. 25. Landsberg, durch die Präparandenschule, Palestrinas O admirabile commercium und Ähnliches, Fl. Bl. **94,** 116. — Kleinaitingen bei Augsburg, 400 Seelen starke Gemeinde, Musteraufführungen in der Karwoche, Fl. Bl. **95,** 72, Cäc.-Kal. 1896, 159. — Deggendorf, Fl. Bl. **95,** 100. — Seligenthal, M. s. **94,** 167, **95,** 63. — Stegaurach, M. s. **95,** 31 (für einen Chor, der Palestrina und Orlando singt, werden im ganzen Jahre 15 ℳ 22 ₰ bezahlt!). — Erlenbach, 350 Einwohner! C. Br. **95,** 71. — Bregenz, Fl. Bl. **95,** 19, M. s. **95,** 30. — Goch (Musterfestfeier unter Meister Thielen!), Fl. Bl. **95,** 17. Aus weitester, zum Teile überseeischer Ferne grüßen uns freundlich Saratow (Russisch Polen), M. s. **94,** 167, **95,** 87. — Karlsruhe (Südrußland), M. s. **94,** 167, Tiraspol, M. s. **95,** 38. 72. — Querétaro, M. s. **95,** 87, 111.

Interessant sind die charakteristischen, kirchenmusikalischen Situationsbilder über einzelne Länder: Nieder-Österreich — Fl. Bl. **95,** 36: „Es gibt verhältnismäßig noch wenig Kirchen, in denen Kirchenmusik aufgeführt wird, trotzdem ein Diöcesan-Cäcilienverein existiert. Hauptgrund ist wohl die Furcht der Pfarrer und Chorregenten vor den Musikanten, welch letztere im Falle ihrer Depossedierung gewaltig remonstrierten, weil ihnen an größeren Feiertagen, an denen auch eine Vesper aufgeblasen wird, der Vespertrunk entginge. Solcher Trunke gibt es eine erkleckliche Anzahl im Jahre; sie werden aus den Kirchenkassen bestritten. Wir haben aber auch in größeren und kleineren Ortschaften bereits Chöre, die mit sehr wenigen Kräften jeden Sonntag ein Amt aufführen, wie es Herr Dr. Birnbach für unmöglich hält. Wir Chorregenten in unserem Ländchen, das die gemütliche Reichshauptstadt Wien in seinem Centrum hat, sind durchwegs auf sehr wenige Kräfte angewiesen, obwohl in jedem „Neste" ein weltlicher Gesangsverein mit Chormeister und Vorstand floriert. Die meisten Priester verstehen nicht nur nichts von Choral, sondern perhorrescieren ihn im allgemeinen. Der Cäcilienverein hat sein 25. Jubiläumsjahr gefeiert, und bei

uns in Österreich, welch „tiefes Grauen" im allgemeinen noch vor dem „Cäcilianismus!" Höchste Anerkennung dagegen vor dem stattlichen Repertoire des verdientesten und begeistertsten P. R. Johandl!

Res Hungaricæ! „Bei uns findet alles seinen Mann und seinen Förderer, nur die Sache der Kirche nicht!" M. s. **95,** 40, wie ein ungarischer Universitätsprofessor von B.-P. mir am 20. August sagte: „Ausgenommen Fünfkirchen, ist unsere Kirchenmusik mehr Katzenmusik als Kirchenmusik!" S. 96 werden die Ursachen der üblen Verhältnisse angeführt. (Die allgemeine Bildung, am wenigsten der Sinn für Musik ist noch nicht so weit fortgeschritten. — Das Glaubensleben ist zu wenig allgemein und stark. — Für Kirchenmusik ist kein Geld aufzutreiben. — Die Vorkämpfer mußten bisher unterliegen, weil ihre Wissenschaft selbst zu wenig geklärt war und sie öfters nur neue Mißgeburten zu Tage förderten — kirchenmusikalisch eingebildete Opern- und Theatersänger und Sängerinnen wollen glänzen.)

Ein eigentümliches Bild des kirchlichen Kultuslebens — bei allem Eifer des Bischofes und des „Kirchensängers" — liefert in Baden die Bewegung zur Abschaffung des lateinischen Kirchengesanges. M. s. **95,** 73, KS. **95,** 41, 49. Die außerordentlich ruhig und leidenschaftslos geschriebene Abhandlung der Redaktion des KS. schließt mit folgenden schönen Worten: „Von einer Verdrängung des deutschen Volksgesanges bei den Anlässen, wo er berechtigt ist, kann keine Rede sein. Unter diesen Umständen kann es um so weniger schwer fallen, mit Geduld und Klugheit auch dem lateinischen Gesange den ihm gebührenden Platz zu verschaffen, wo er bisher denselben noch nicht eingenommen hat. Nur müssen die Herren Pfarrgeistlichen bei dem ernstesten Streben nach diesem Ziele jede Überstürzung vermeiden und sich eine ernste, beharrliche, aber auch besonnene, geduldige Arbeit unter fortwährender liebevoller und anregender Belehrung nicht verdrießen lassen, damit der gute Wille wenigstens der einsichtigeren Elemente im Volke nicht geschädigt, und der gute, wenn auch vielleicht je nach Umständen erst nach Jahren zu erwartende schließliche vollständige Erfolg nicht von vornherein in Frage gestellt werde. Die Kirchenbehörde ist jederzeit bereit, bei auftauchenden Zweifeln und Schwierigkeiten Rat und Weisungen zu erteilen."

Aus Amerika. Die Baltimorer „Kath. Volkszeitung" brachte einen Notschrei aus Brasilien (vgl. Cäc. Amerika **95,** 2) betreffs Kirchenmusik; doch „warum in die Ferne schweifen, wenn doch das — Böse so nahe liegt? Oder klagt nicht fast in jeder Nummer Ihrer Zeitung der eine oder andere über Kirchen-Unmusik?" M. s. **95,** 41. „Die Aussprache! Da sind im Seminar alle Nationen vertreten und jeder singt mit der gewohnten Aussprache: der Irländer æ wie ai, e wie i, i wie ej, g wie sch — der Italiener c wie dsch, t, p wie d, b — der Franzose us wie üs, g wie sch, um wie om!" M. s. **95,** 107, vgl. Amerikanische Chorphotographieen, Ch. **95,** 4, 37 (auch auf das Verdienstvolle des amerikanischen Cäcilienvereines und seines Präsidenten wird hingewiesen). Über die Wirksamkeit dieses Vereines — 5239 Mitglieder — C. A. **95,** 30, 93—95.

Was Frankreich und Italien anlangt, möchte ich auf M. s.-Gand XV, 10, Coup d'oeil sur l'état de la musique sacrée en France und auf M. s.-Milano auf die corrispondenze hinweisen, welche einen erfreulichen Einblick in die kirchlichen Musikverhältnisse Italiens gewähren. Natürlich (von seinem Standpunkte aus) haben dem Franzosen (Lhoumeau) die beiden Kongresse von Bordeaux und Rodez gezeigt, daß die Reformbewegung sich über ganz Frankreich ausdehnt. Dank den Arbeiten Dom Pothiers hat man erkannt un art admirable, d'un rhythme et d'un style parfaitement définis, d'une expression simple mais vraie. Le mouvement de réforme du ch. gr. continue sa marche accélerée et gagne à la fois le clergé et le monde artistique.

Wer bewundert nicht, mit dem ersten Bande von Jansens Geschichte des deutschen Volkes in der Hand, den Glanz der Kunst in der vorreformatorischen Zeit? Das war hauptsächlich das Werk der Schulen! So ist es noch heute. In unseren Kirchenmusikschulen (der in Regensburg, welche das 21. Semester hinter sich hat), M. s. **95,** 31, der Dommusikschule in Trier, GBl. **95,** 7, über 300 Jahre alt, dem Gregoriushause in Aachen, GBl. **95,** 84 (von den 252 bis jetzt Geprüften haben 195 Anstellung als Küster, Organisten, Chordiri-



genten und Musiklehrer gefunden. Vgl. Ecole de m. r. de Malines, M. s.-Gand XV. 2.) Besitzt der Cäcilienverein Pflanzschulen des Cäcilianismus? Leider sind deren viel zu wenige. Wo sind die Männer von Intelligenz und Thatkraft, welche solche schaffen? Und doch in dem Grade, als das begeisterte Glaubensbewußtsein in Deutschland sich steigert, wird auch in der Not das Bedürfnis nach Musikschulen zunehmen, um dadurch das musikalische Können zu heben und die liturgischen Ideale zu verwirklichen — nach Schulen in höherem Stile, Hochschulen, Akademieen, Konservatorien wie Regensburg oder Mittelschulen mit anderen praktischen Kultzielen wie Aachen. „Geben Sie mir 40,000 Thaler und die Musikschule ist fertig!" rief der selige Dr. Witt 1874 bei der Generalversammlung aus. O das Geld! Und diejenigen Männer, welche es für solche Zwecke suchen und dann nicht bloß suchen, sondern auch finden, sind nicht viele!

Musikschulen en miniature — die besten Surrogate derselben im edelsten Sinne des Wortes sind die Instruktionskurse. Hier wirkt die Macht des Wortes des Kursleiters in Verbindung mit dem Enthusiasmus der Teilnehmer wahre Wunder. Wie die Lektüre des Lebens der Heiligen oder von Konvertiten belebt und stärkt, begeistert und ermuntert, so möchte ich die Berichte über die Kunst jenen empfehlen, welche vereinslau oder musikträge sind — Paderborn, Heiligenstadt (Dr. Haberl), von mehr als 300 Lehrern und Priestern besucht. Fl. Bl. **95**, 76, M. s. **95**, 105, C. Br. **95**, 69, Kath. Schulz. **95**, 269. „Rühmenswerter Eifer, gespannte Aufmerksamkeit und erbauliche Ausdauer"! Marienbad (Dr. Haberl) etwa 140 Teilnehmer. — „Am Kurse haben meistens Oberlehrer, Schulleiter und Chorregenten des Egerlandes sich beteiligt, die bereits gute, allgemeine musikalische Bildung besitzen und daher mit um so größerer Aufmerksamkeit und wärmsten Interesse den Vorträgen und musikalischen Übungen u. s. w. beiwohnten." — Der von Herrn Direktor Dr. Haberl in Dortmund vom 9.—15. September 1894 abgehaltene kirchenmusikalische Kurs wurde von 308 eingeschriebenen Teilnehmern (an einzelnen Tagen fanden sich circa 400 Zuhörer ein). GBl. **94**, 82, GB. **94**, 73, C. Br. **94**, 97. — Vom 7.—14. Oktober 1894 fand in Mainz unter Leitung des Herrn Domkapellmeisters Weber ein Fortbildungskurs für Organisten und Chordirigenten statt. An demselben nahmen 59 Lehrer und einige Geistliche teil. Am 11. Oktober beehrte auch der Herr Bischof die Teilnehmer mit seinem Besuche. Auf Anweisung des großherzoglichen Ministeriums wurde den Lehrern eventuell von den Kreisschulkommissionen Urlaub zur Teilnahme erteilt. C. Br. **94**, 99. — Instruktionskurs (eigener Art) in Sprottau (Schlesien), C. Br. **94**, 89, im Oktober 1894, auch unser federgewandtester, allzeit kampfbereite Krutschek (Neisse) brachte das Opfer einer Rede über die römischen Dekrete. — Aus der Schweiz verzeichne ich Wöhlen (Aargau) vom 24.—29. September 1894 (unter Walther, Wüst, Schildknecht), „es wurde wacker gearbeitet und der Kurs mit feierlichem Gottesdienste geschlossen." Fl. Bl. **94**, 116. — Über Kurse in Uznach (Stehle, Bischoff) und Flums (Schildknecht) berichtet Ch. **94**, 84, und Solothurn (vom 16. Oktober bis 27. Dezember 1894 elf kirchenmusikalische und liturgische Vorträge des Domherrn Walther, „des verdientesten Führers der cäcilianischen Bewegung", zeugten von eingehendster Sachkenntnis und innerster Überzeugung). Die Teilnehmer waren zum Schlusse circa 120—130. Ch. **95**, 14. — Der Molitor'sche Kurs in Leitmeritz hatte 40 Teilnehmer, M. s. **95**, 101, 110. — Ohne Zweifel wurden mehr Kurse gehalten als die genannten; aber ich fand nur diese.

Man hat schon hie und da die Meinung hören können, der cäcilianischen Zeitschriften seien nunmehr zu viele; die geistigen und finanziellen Kräfte würden zu sehr zersplittert. Sei dem wie ihm wolle; ich habe meine Freude an der charakteristischen textlichen Mannigfaltigkeit der verschiedenen Blätter. Das eine ist geschrieben, wie der Professor dociert, das andere, wie der Priester predigt. Das eine begeistert durch die großen Gedanken und Ideen, die es vorträgt, das andere interessiert durch die aufblitzenden, geistvollen Bemerkungen. Das eine bringt unermüdet immer wieder die alten Wahrheiten, wenn auch in neuer Form, das andere reizt durch neue, originelle Anschauung. Mühsam mit eigener Geistesarbeit ist das eine zusammengeschrieben, leichter, ohne besondere An-



strengung, ist das andere zusammengesetzt. Nicht bloß die Feder, auch die Scheere gehört zum Handwerkszeuge des Litteraten; kommen doch dadurch gute Artikel des einen Blattes auch in ein anderes.

1. Prinzipielles. Unser Generalpräses mit seinen idealen, priesterlichen Anschauungen mache, Fl. Bl. **95**, 3, den Anfang: „Unter den vielen Vereinen, welche die letzten Jahre gezeitigt haben, steht der Cäcilienverein fast einzig da. Eine erhabene Idee liegt ihm zu Grunde, ruhend auf dem Fundamente des Glaubens, und zwar nicht allein des echt christlichen Glaubens überhaupt, sondern speziell des wahrhaft katholischen Glaubens, an dem wirklichen Opfercharakter der heiligen Messe und die wirkliche Gegenwart des Gottmenschen Jesus Christus in der heiligen Eucharistie. Dieser Glaube treibt unsere Komponisten an, Melodieen und Harmonieen zu ersinnen, welche frei von profaner und weltlicher Beimischung, einen reinen und wahrhaft heiligen Lob- und Dankhymnus bilden gegenüber dem reinsten und heiligsten Gotte; dieser Glaube läßt die Dirigenten und sonstigen Pfleger der kirchlichen Musik nur das Edelste und Vollkommenste auswählen und darbieten beim heiligen Opfer und sonstigen Gottesdienste. Es gilt ja, Gott zu ehren und zu preisen, der von neuem auf den Altar niedersteigt, im stillen Tabernakel wirklich und wahrhaft gegenwärtig ist!" Ja, der Glaube ist das höchste und erste Prinzip, der wahre und beste Schöpfer der kirchlichen Tonkunst! — Aufgabe des Cäcilienvereines, Ch. **95**, 14. — Besprechung der bekannten Krabbelschen Prinzipien, Fl. Bl. **94**, 122. — Die Passauer Monats-Schrift, **95**, 631, hat einen famosen Artikel „Kirchenvorstand und Kirchenmusik"!; aber warum nennt der Verfasser nicht seinen Namen? Mit seinem „Nichtextremen Cäcilianer" kann ich mich nicht befreunden. Entweder Cäcilianer oder keiner! — Die Ursachen zur Gründung von Cäcilienvereinen sind dieselben, die Franz Xav. Murschhauser († 1737 als Musikdirektor in München) bestimmt haben, seine Academia herauszugeben (Eyffer vor die Göttliche Ehr), GBl. **95**, 20, 56. — Was unseren Chören not thut? Ch. **95**, 41. (Starke Besetzung, tüchtige Schulung, thatkräftige Unterstützung.) — Zur Klärung der Ansichten über Kirchenmusik, Ch. **95**, 66, vgl. Schwenk und seine Polemik, Ch. **95**, 70. — Veith über Kirchenmusik, KS. **95**, 6. — Zur Reform des Kirchengesanges (von einem Laien), KS. **95**, 25. — Soll das Credo abgewartet werden? KS. **95**, 33. — Über liturgisch-musikalischen Indifferentismus (Krutschek), M. s. **95**, 54. — Bestimmung, Natur und Wesen des kirchlichen Gesanges (Weber-Mainz), GB. **95**, 58.

2. Liturgisches. Liturgisch-ascetische Versetten für die Weihnachtszeit, GB. **94**, 92, **95**, 2. — Übersetzung und Erklärung der Introitus, KS. **95**, 2. — Das liturgische Hochamt, VJ. **95**, 6. — Bruchstück eines Antiphonars aus der Weihnachtsoktave, Ak. **95**, 9. — Sequenzen eines alten Dominikanerinnen-Breviers, Ak. **95**, 52. — Predigtlied unter dem Hochamte ist erlaubt, aber ein Veni creator nicht. S. R. C., 9. April 1893, Am. C. **94**, 41. — Kyrie, Gloria, Graduale, Alleluja, Courier, **95**, 1, 32, 43, 60. — Karwoche, Kch. **95**, 27.

3. Choral. Über die soziale Bedeutung des gregorianischen Gesanges. (Selig die Gemeinde, welche solche Ideen beherrschen! Abt Ildefons von Seckau.) Fl. Bl. **95**, 89, Kch. **95**, 79. — Zum Vortrag des Chorals, GB. **94**, 77. (Die letzte Note vor einer neuen Silbe im Worte soll kurz sein.) — Der Choralsänger, GB. **94** und **95**. — Responsoriengesang beim Hochamte, Ch. **95**, 9. — Eine Choralinstruktion, Kch. **95**, 11. — Choral-Gesangsunterricht, Kch. **95**, 47. — Gedanken über den Choral, Kch. **95**, und fünfundzwanzigjähriges Jubiläum! (Die älteste Zeitschrift nach den Regensburger Blättern — erste drei Nummern mit seinen alten und jungen Legenden. „Der Domchor singt den Choral so schön, daß man glaubt, Engel zu hören". „Die Beuroner singen wie Büßer, oder besser wie Heilige"?? „Der Choral einfache Fastenkost". „So wenig die authentischen Choralbücher die besten sein müssen, ebenso zweifelhaft dürfte es sein, daß die Choralmelodieen dem Texte auf den Leib geschnitten sind". Über die Gleichwertigkeit der Töne und der Text als Hauptsache, das Verhältnis der Choralmelodie zu anderer Musik, die Melodie des Chorals.) — Wie soll der Dirigent den Choral einüben für den nächsten Sonntag? GB. **95**, 51. — Choralstudien von Bour, C. E. **95**, 61. — Die Plica im

gregorianischen Gesange, Eitner Monatsh. **95**, 47. — Gegen den liturgischen Volksgesang, KS. **94**, 102. (Choral ist Kunst- nicht Volksgesang, cantoris, nicht der Chor will das Missale.) — Die tonischen Reime, GBl. **95**, 87. — Die römischen Gesangbücher im Bistum Luxemburg, M. s. **94**, 164. — De l'accentuation dans la psalmodie, M. s.-Gand XV, 15. — Le rhythme grég., Cour. **94**, 78. — Polemisches in bezug auf „Einfluß des tonischen Accentes u. s. w.", Eitner, **94**, 140, GBl. **94**, 79, **95**, 15, „P. Bohn gegen Dr. Jakob", „Bohn contra Haberl", GBl. **95**, 65 — zuerst lese man aber M. s. **89**, 58. — De Zangwijzen van Gloria in excelsis, Ite, Benedicamus na het Decret van 26. Apr. 1883, Gregoriusblad, **95**, 10.

4. Deutsches Kirchenlied. Deutsche Singmesse, Bent-Burtscheid, GB. **94**, 78. — Melodieen des Kölner Gesangbuches, GB. **95**, 11, GBl. **95**, 83. — Kirchenlieder des Magnificat, KS. **94**, 85. — Praktische Einführung des deutschen Kirchenliedes, KS. **95**, 39. — Aus welchen Gründen ist das deutsche Kirchenlied zu pflegen, K. Sch. **94**, 345.

5. Orgelbau. Pneumatische Ventillade und Röhrenpneumatik (Swoboda-Wien), M. s. **95**, 44. (Denkbar einfachste, präziseste, dauerhafteste und billigste Konstruktions-Erfindung, welche einer Umwälzung gleichkommt.) — Über die pneumatische Orgel (Stahlhut), GBl. **94**, 87, Bemerkungen dazu (Weigle), GBl. **95**, 21. — Verbesserung an den Zungenpfeifen, GBl. **95**, 5, M. s. **95**, 98, Fabian-Münchhof, vgl. voriges, GBl. **95**, 45. — Orgelbau des XIX. Jahrhunderts, Ch. **94**, 80: (1. Orgeln mit Schleifladen sollten ihrer prinzipiellen Fehler wegen nicht mehr empfohlen werden. 2. Das Hauptprinzip der Kegellade: Registerkopeln, für jede Pfeife möglichst direkter Windzufluß einzig richtige. 3. Das röhren-pneumatische System übertrifft das mechanische Regierwerk an Einfachheit und Sicherheit, sobald die Schwierigkeiten der pneumatischen Verbindung mit der Windlade gehoben sein werden. Der Röhrenpneumatik gehört die Zukunft.) — Nicht unerwähnt bleiben, Ch. **95**, 22, aus Urania, **94**, 84, Orgel in der Herz-Jesu-Kirche in Budapest, Röhrenpneumatik mit Membranenlade nach Weigle — 20 Register, 20,000 Franken! „Nach $1^1/_2$ Monaten auffallendes Verstimmen, die prompte Ansprache verschwand allmählich. Töne versagten langsam. Windverschleich wird immer hörbarer, die Windspeisung trotz aller Anstrengung des Kalkanten mangelhaft. Am 10. September I. Manual und Pedal nur teilweise spielbar, im II. Manual versagten bei den meisten Registern 30—40 Töne." — An die katholischen Orgelbauer, Rheinlands und Westfalens! GBl. **95**, 2. (Verzeichnis ihrer Orgeln, GBl. **95**, 22.) — Gründung des Vereines deutscher Orgelbaumeister, GBl. **94**, 81, **95**, 84. Der „Organist", Organ dieses Vereins, GBl. **95**, 75, C. Br. **95**, 22.

Orgelspiel. Vollständige Orgelbegleitung zum Graduale rom. (Haberl-Hanisch, Schildknecht, Quadflieg), M. s. **95**, 82.

Neue Orgeln. Niedermünster-Regensburg, Binder u. Siemann, Röhrenpneumatik auf Kegellade — vorzüglich gelungen, M. s. **95**, 40. — Bettbrunn (Regensburg), Merz-München, sehr gelungen, M. s. **95**, 75. — Neue Konzertorgel in der Stuttgarter Liederhalle (Weigle), M. s. **95**, 91. — Düsseldorf, Eggert-Paderborn, M. s. **95**, 100, Prachtwerk! — Südrußland, Steinmeyer, Röhrenpneumatik auf Kegellade, M. s. **95**, 143.

6. Instrumentalmusik. Zur Abwehr, Fl. Bl. **94**, 48. — Horribilia über Instrumentalmusik in der Kirche, M. s. **95**, 65. — Instrumentalmusik oder Vokalmusik in der Kirche, Kch. **95**, 69, vgl. KS. **95**, 72, C. Br. **95**, 65.

7. Glocken. Über Behandlung der Glocken, Fl. Bl. **95**, 44, M. s. **95**, 99. — Über die Glocken und ihre Musik, P. Johannes, O. S. B., Fortsetzung, GBl. **94** u. **95**. (Eine höchst interessante Abhandlung!) — Aufmerksam möchte ich machen auf Fahrngruber's Hosanna in excelsis. Fahrngruber hat ca. 2000 Glocken untersucht.

8. Chorpersonal. Der Balgtreter, Fl. Bl. **94**, 123, K. Sch. **95**, 7. — Notwendigkeit und Mittel der Fortbildung des Lehrers in der Musik, Fl. Bl. **95**, 45. — Über katholische Kirchenchöre. (Schwierigkeit durch mangelhaften Probenbesuch, durch den fehlenden kirchlichen Geist.) GB. **94**, 84. — Zur Gehaltsfrage, Ch. **95**, 33. — Der Lehrer als Chordirigent, K. Sch. **95**, 172. — Gebührenordnung für Mainz (der Organist 80 ₰ bis 1 ℳ 50 ₰, die Sän-

ger 3, 20—50), GBl. 95, 6. — Vorschlag und Organistenschule, KS. 94, 87.

9. Theorie der Musik. Musiklehre des Ugolino von Orvieto, KJ. 95, 12. — Fragen ohne Antwort, GBl. 94, 77, 95, 55. — Aufgaben aus der Harmonielehre, GBl. 95, 8. — Über die Schlüsselfrage, gegen die Anwendung der Originalschlüssel bei Sandbergers Orlando, GBl. 95, 18. — Der tiefste Ton, GBl. 95, 93 — 25 Schwingungen in der Sekunde Sub contra G; höchster Ton siebengestrichenes C 1689b Schwingungen; das menschliche Ohr umfaßt etwa 10 Oktaven.

10. Praxis. Das Tonic Sol-Fa-System. („Das einzig wirklich wissenschaftliche System des Musikunterrichtes", M. s. 95, 17 — in England, Wales und Schottland werden 3,272,520 Kinder darnach unterrichtet — nicht nach Intervallen, sondern nach dem geistigen Eindrucke, den ein jeder Ton vermöge seines Verhältnisses zum Grundton der Tonart hat.) — Über Gesang, VJ. 94, 121. (Wie soll der Lehrer im Unterrichte vorgehen?) — Über den ersten Musikunterricht, C. C. 95, 23. — Über Chorgesangunterricht, Kch. 95, 12. — Kirchliche Musikrepertoire für die Karwoche, M. s. 95, 33 — bei der Weihe einer Orgel, M. s. 95, 36. — Welchen Erfolg hat Stehle mit Bertalotti erzielt? Ch. 95, 46. — Nasenatmen, KS. 95, 9. — Lautbildung beim Singen, C. C. 95, 41. — Gesangunterricht für Kirchensänger, K. Sch. 94, 349.

11. Geschichtliches. Ein alter Cäcilienverein anfangs des 18. Jahrhunderts in Radolfzell-Baden, Fl. Bl. 95, 12. — Über die Einführung des deutschen Volksgesanges, M. s. 95, 3, Nr. 39 der Kathol. Schulz. (Diözese Paderborn). — Organist Johann Buchner, KJ. 95, 88. — Notizen über Kirchenmusik und Litteratur im 17. und 18. Jahrhundert, M. s. 95, 37. — Hymnus aus dem Grad. Rom. Amstelodami 1763, GBl. 94, 85. — Kothe's Abriß der Musikgeschichte, M. s. 95, 56. — M. Vehe, 1537 das erste katholische Gsangsbüchlein, Eitner, 4. Monatsheft, M. s. 95, 74. — Bio-bibliographische Notizen über Ugolino von Orvieto, KJ. 95, 40. — Die preußische Königshymne nicht ein katholisches Wallfahrtslied, sondern von dem englischen Komponisten Carey, † 1743, GBl. 95, 21. — Alte Hymnen eines Dominikanerinnen-Breviers, Akad. 95, 25. — Entwicklung des Orgelbaues im XIX. Jahrhundert, Ch. 94, 80 (auch bei Gegenbauer in Wyl). — Missa de septem doloribus seu compassione 1492, VJ. 94, 124. — Salisburgensia, alte Statuten 1689, VJ. 94, 131. — Hymnus an Apollo, M. s.-Gand XV, 16, 61 (schlecht gelesen und übertragen) von Reinach. Die Ausgabe wird richtig erfolgen im 3. Bde. der Histoire et théorie de la Mus. de l'Antiquitè. — Über verschiedene alte Meister, Courier 94, 77 u ff. — Francesco Soriano, KJ. 95, 95. — Die Forschung über die geschichtliche Entwicklung der Gesangskunst, Weekblad, 95, 53. — Paul Hofhaimer, der berühmte Organist und Tonsetzer, geb. 1459, Eitner 94, 165. — M. Andreas Raselius Ambergensis, Beilage zu Eitner 94, von Jos. Auer. — Petrus Tritonius, Eitner 95, 13, vgl. 50. — Vor 25 Jahren! Ch. 95, 49. — Archivalische Excerpte über die herzogliche Hofkapelle in München, KJ. 95, 76.

12. Varia. Heil. Philippus Neri, Fl. Bl. 95, 32 (aus der Köln. Volksz.). — Heil. Philippus und der Ursprung des Oratoriums, GBl. 95, 73. — Die Scuola greg. zu seiner Verherrlichung, Ch. 95, 62, C. Br. 95, 36. — Gebete und Gesänge bei der Schulmesse, Fl. Bl. 95, 33. — Notwendigkeit und Wichtigkeit der Pfarr-Cäcilienvereine, C. Br. 95, 1. — Welche Ursachen erschweren die Thätigkeit der Chordirigenten und wodurch können dieselben gehoben werden? C. Br. 95, 9. — Eine Hauptursache des Verfalles des reinen Vokalgesanges in Österreich, C. Br. 95, 12. (Die Instrumentalmusik!) — Aus dem Tagebuch eines Cäcilianers, C. Br. 95, 19. — Wie fördern wir unser Vereinsleben? C. Br. 95, 43. — Wegweiser für die Karwoche, C. Am. 95, 9. — Das lange Sanctus bei Palestrina, C. A. 95, 17 (erklärt durch den Rückgang der Kardinäle, welche mit dem Papste das Sanctus zu beten hatten). — Gedächtnisrede auf Philipp Spitta. Siona, 94, 162. — Ein italienisches Stabat mater, KJ. 95, 92. — So kämpft man gegen uns! KJ. 95, 106. — Abwehr gegen Habert, Fl. Bl. 94, 118. — Perlen oder Schund, Fl. Bl. 94, 121, 95, 15, 32, 40.

Wenn M. s. 95, 14 von einem „riesig anwachsenden Strome der Tageserscheinungen" an Musikalien redet, so kann Herr Dr. Haberl aus eigener Mühe und

Arbeit das wissen — vgl. M. s. **94**, 144, ca. 50, 158 ca. 40, **95**, 14 20, 45 14, 58 26, 75 7, 101 10, 112 14, 137 20, thut in 9 Nummern fast 200 Referate. Wir brauchen außerdem nur noch die vielen Referate der übrigen Zeitschriften, des Vereinskataloges, die reichhaltigen Kataloge von Pustet, Pawelek, Schwann, Gleichauf u. a., den Litterarischen Handweiser für Freunde der katholischen Kirchenmusik (Pawelek, Regensburg [z. B. Nr. 10, 1895, hat 44 kritische Referate]) betrachten. Diese musikalische Produktivität kann von dem unparteiischen Beobachter verschieden beurteilt werden. An sich ist sie dann spontane Wirkung musikalischen Lebens und Strebens; durch die cäcilianische Bewegung sind eine große Zahl musikalisch selbstthätiger Kräfte geweckt und gefördert worden; sie wollen die Produkte ihres Könnens der Allgemeinheit übergeben. Dazu kommt die Unterstützung der Buchhandlungen. Würden diese ihre Beihilfe versagen, wäre der Strom bald versiegt. Vgl. Oberhoffer, Cäcilia, 1862, 10. Doch, nachdem die Massen einmal da sind, was solid und tüchtig ist, wird sich im „Kampfe ums Dasein" halten, das andere wird verschwinden. Die Hauptsache ist, daß der Geschmack und das Verständnis richtig geleitet werde. Was nichts taugt, wird dann bald im Staube modern. Es ist an und für sich gar nicht so unerfreulich, daß die katholische Tonkunst mit der katholischen Wissenschaft im edlen Wettstreite um die Palme ringt.

Was ich sehr bedauere, ist, daß die musikalisch-liturgische Presse viel zu wenig bedient wird, daß es nicht genug cäcilianische Litteraten gibt, daß es scheint, als könnte nicht einmal ein cäcilianisches Preßbureau, das doch vielfach als notwendig und nützlich bezeichnet worden ist, vgl. Fl. Bl. **94**, 40, GBl. **94**, 88, Kch. **95**, 15, zu stande kommen. Da ist ein Mann notwendig, der weckt und sammelt, organisiert und dirigiert!

Die Johanneische Apokalypse sagt I, 19: „Scribe quæ vidisti, et quæ sunt et quæ oportet fieri post hoc! Schreibe, was du gesehen (gelesen) und was ist und was nach diesem geschehen muß!" Wende ich diese Worte auf den „Chronisten" an, so ist es nicht bloß meine Aufgabe zu schreiben, was ich gelesen und was ist, — sondern ich soll und will auf Grundlage meiner chronistischen Erfahrungen das besonders hervorheben, was praktische Winke gibt, was anregend und schaffend weiter wirkt.

Kann ich nicht Dombaumeister sein,
Behau' ich als Steinmetz den Stein;
Fehlt mir auch dazu Geschick und Verstand,
Trag' ich Mörtel herbei und Sand.

R. Baumbach.

1. Ein musterhaftes Referat über den Stand des Cäcilienvereines in der Diözese Rottenburg erstattet, Fl. Bl. **95**, 9, der Präses Pfarrer Dr. Walter: „Der Cäcilienverein zählte 1892 565 Mitglieder (385 Geistliche, 97 Lehrer, 7 Chorregenten, 11 Musikfreunde, 65 Korporationen) — und im Jahre 1893 525 Mitglieder u. s. w. Gaben wurden 1892 verteilt: 787, 1893 1255. Bericht über die Generalversammlung in Biberach. Anordnung eines kirchenmusikalischen Fortbildungskurses — 12 Herren einberufen mit Reiseentschädigung und Tagegeld. Am Kurs in Beuron beteiligten sich 33 Chorregenten. Bericht aus 13 Bezirken — Proben bis zu 200 jährlich, Pflege des Chorals, der Propria, der Meßgesänge. Veröffentlichung der Berichte aus den einzelnen Bezirken in Diözesan-Vereinsorganen." Nach diesem Muster wäre es auch nicht schwer, statistische Tabellen herzustellen, vgl. das oben Gesagte; nur müßte noch das historische Moment berücksichtigt werden: wann ist der Verein gegründet worden — unter welchem Bischofe — wer hat sich besondere Verdienste erworben — welches waren damals, bei der Gründung, die statistischen Daten?

2. Es ist hier nicht meine Aufgabe, die Geschichte der Polemik gegen Dr. Birnbach-Wartha vorzuführen oder gar selbst zu allem Überflusse mein Schärflein dazu beizutragen. Aber interessant ist es, daß die Frage: Ist es erlaubt oder nicht erlaubt, beim Hochamte deutsch zu singen? monatelang die Liturgen und Litteraten in Atem hält und eine Flut von Abhandlungen und Aufsätzen zeitigt. Fl. Bl. **95**, 20, 21, 49, 79, M. s. **94**, 163, **95**, 19, 35, 74, 80, 115, C. Br. **95**, 25 2c., Beilage zu Nr. 8, K. Sch. **95**, 173, VJ. **95**, 29, Kch. **95**, 32, 67. Vgl. dazu die Bewegungen in Baden. Hätte man doch meinen können und mögen, nach 25 Jahren der Existenz des Cäcilienvereines, nach der so-



genannten „Streitschrift" Dr. Witt's und seiner Polemik gegen den deutschen Volksgesang beim Hochamte, sei eine solche These unmöglich. Aber man deutelt an Rubriken und Verordnungen, an Dekreten und Bestimmungen, bis man endlich den Begriff einer verfeierlichten Privatmesse herausbringt. Dieser titulus coloratus mag dann Nachlaß für alle liturgischen Versündigungen bringen. Er ist vielleicht auch kräftig genug, um die sogenannten strohenen Ämter (straminеæ missæ cantatæ), bei welchen bloß der Geistliche singt, zu erlauben. Mir kommt dieser ganze Streit fast vor wie ein Kampf der Praxis gegen die Liturgie und die Autorität. Hinter Dr. Birnbach steht eine nicht unbedeutende Zahl von Geistlichen, welche um die liturgischen Vorschriften beim Hochamte sich — wollen wir sagen, wenig kümmern. Wie wenige sind denn von der Überzeugung durchdrungen, daß da, wo man die Vorschriften der missa solemnis oder cantata nicht erfüllen könne, man auch kein Hochamt halten solle! Ja, gewiß, ehe der Kirchenchor reformiert werden kann, muß erst das liturgische Bewußtsein und der liturgische Gehorsam reformiert werden und der letztere als erstes Gesetz des feierlichen Kultus sich festsetzen. Darum hat man vom Anfang an mit Recht die cäcilianische Frage eben so sehr eine kirchlich-liturgische als eine musikalische genannt. Die Bedeutung der gegenwärtigen Streitbewegung wird aber wohl darin liegen, daß das liturgische Gesetz, also die Autorität zur allgemeineren Anerkennung und zur durchgreifenden Geltung kommt — infolge einer allseitigen Besprechung und Behandlung.

3. Rom hat durch das Dekret vom 7. Juli 1894 Quod s. Augustinus ein wiederholtes Mal für die Editio Medicæa, nunmehr „Choralbücher der Kirche" sich ausgesprochen. „Roma locuta, caussa finita est." Deswegen preist die Civiltà cattolica (18. August 1895, M. s. **95**, 122), hocherfreut durch eine so weise und zeitgemäße Entscheidung, der Notwendigkeit jeder weiteren Diskussion in dieser Materie überhoben zu sein, den Herrn wegen des erlangten Friedens; mehr als jemals kann man jetzt sagen: „pax et tranquillitas ordinis."

Der Cäcilienverein ist vom Anfang an, wie er auf die Grundlage der Autorität gebaut ist, auf Seite der Autorität gestanden. Ihm verdankt die authentische Ausgabe der Choralbücher vielfach und meist ihre Einführung in die Praxis des Kultlebens. Durch ihn ist der Choral an tausend Orten Leben und Wirklichkeit geworden — im Gehorsam gegen die Kirche, zur Verherrlichung des Gottesdienstes, zur Erbauung der Gläubigen. Kein Wunder also, daß der „Chronist" mit Freuden den Abdruck und die befriedigendste Besprechung des Dekretes, wie in unseren Fachzeitschriften, so auch in vielen politischen Blättern konstatiert. Vgl. C. Br. **94**, 93, **95**, 73, Ch. A. **95**, 1, **94**, 73.

Welche Aufnahme hat aber nun Quod s. Augustinus bei den Archäologen und ihrem Anhange gefunden?

Dr. Haberl, M. s. **95** (außerordentliche Beilage) 125, behauptet: „Nur die Kampfesweise hat sich einigermaßen geändert, die Tendenz besteht ungeschwächt fort."

Die bekannten Schriften von Lans und Ahle wurden von den Gegnern vollständig ignoriert. Vgl. dagegen Courier de S. Grégoire **95**, 23: „L'unitè liturgique par l'édition de l'église romaine a été rendu et M. Lans, comme tout catholique et tout prêtre doit le faire, s'en réjouit et d'en felicite. Il serait indigne de prêtres et de réligieux de s'oublier autour d'une question résolue, de refuser d'accéder aux désirs du Père commun de la grande famille chrétienne, de blâmer ceux qui les mettent à exécution, alors que nous avons tant besoin d'union, de force, de concorde!"

Die in Grenoble erscheinende Monatsschrift zur Popularisierung der Arbeiten und Ideen von Dom Pothier und der Benediktinerkongregation von Solesmes, Revue du chant grégorien, legte das Dekret nur als fliegendes Blatt der Septembernummer 1894 bei in lateinischer Sprache.

In den Observations sur la défense de Mr. Haberl finden sich alle möglichen und unmöglichen Gründe und Beschuldigungen gegen die „Ausgabe von Regensburg" wiedergekaut; dem Autor (un docteur en théologie) dauert die Gültigkeit der päpstlichen Dekrete bloß bis zum Ablauf des Druckerprivilegiums.

Dom A. Mocquereau im Aprilhefte der Paléographie musicale, p. 152 (M. s. **95**, 84)


2*



schreibt: „Wahrheit ist, daß diese (Medicäer) psalmodische Melodie, vom Standpunkte der Kunst aus, eine groteske Verunstaltung der wahren römischen Psalmodie ist; vom grammatikalischen Standpunkte aus eine absolute Negation der vernünftigsten Regeln über Anpassung der Worte an die Musik; vom praktischen Standpunkte aus ein unlösbares Wirrsal von Schwierigkeiten. Wahrheit ist, daß diese psalmodische Melodie nur eine arme Martyrin ist, welche der Reformator zur Strafe der Folterbank verurteilt; er spannt sie aus, zerstückelt sie, zerbricht sie, quält sie; martert sie ohne Erbarmen, bis der Tod eintritt. Hartnäckig den armen Palestrina für dieses bedauerliche Werk verantwortlich machen, heißt ihm einen schlechten Dienst erweisen, nicht aber seinem Namen einen neuen Ruhmestitel hinzufügen. Es bleibt uns nichts übrig, als uns zu erinnern, daß selbst Homer manchmal geschlummert hat, und diese Schwäche eines großen Genies mit dem Mantel der Liebe zuzudecken."

In welchem Gegensatze damit befindet sich die Arbeit eines Ordensgenossens, des hochw. Pater Priors Utto Kornmüller-Metten, „eine Koryphäe musikwissenschaftlicher und speziell archäologischer Forschungen und Studien, der diese Materien beherrschte, ehe die jugendlichen Ordensgenossen die Entdeckung gemacht zu haben glaubten: „Erst mit dem liber Gradualis und durch die Mélodies grégoriennes des Dom Joh. Pothier sei die katholische Kirche in den Stand gesetzt worden, den ersten gregorianischen Choral wieder ihr Eigen zu nennen und die wahre Vortragsart desselben kennen zu lernen." Vgl. z. B. seine Artikel in den „Studien und Mitteilungen aus dem Benediktiner- und Cisterzienserorden", M. s. **95**, 118. Dabei ist es selbstverständlich und oft schon ausgesprochen worden, daß die Verdienste der französischen Benediktiner auf dem Gebiete der gregorianischen Wissenschaft nicht unterschätzt werden dürfen; Geschichte, Theorie und Praxis des Chorals verdanken ihnen sehr vieles. Warum denn immer diese Spitze gegen Autorität und Einheit?

In Bezug auf die musikalischen Kongresse von Bordeaux, M. s.-Gand XV, 91, und Rodez (Juli 1895), vgl. M. s. **95**, 129: „Daß bei ersterem Uneinigkeit die Signatur war und bei letzterem die sogenannten Pothieristen siegten, weil kein Gegner aufgetreten ist, muß in der Chronik ausdrücklich verzeichnet werden, hat aber gegenüber dem Breve Quod s. Augustinus nicht die geringste Bedeutung." Der Courier de S. Grégoire, **95**, 61, bemerkt: Quel en a été le résultat pratique? On peut et on doit le dire: Nul. Pourquoi? Parce que ces congrès n'ont par euxmêmes aucune autorité et qu'ils s'insurgent plus ou moins ouvertement contre la seule autorité en matière de chant liturgique ou réligieux: la Sacrée Congrégation des Rites. Da ist die Sprache der Pariser Annales catholiques, M. s. **95**, 51, doch eine andere: „Mit einem Federstriche haben die Dekrete die archäologischen Ausgaben getilgt und die Diözesanausgaben auf den Aussterbeetat gesetzt. Die authentische Ausgabe bleibt allein noch übrig."

Die Stellung der M. s.-Gand zu den authentischen Büchern wird den Lesern aus der vorjährigen Chronik noch in Erinnerung sein; wie schreibt oder schweigt sie nach dem 7. Juli 1894? August-September-Nummer habe ich nicht gegenwärtig. Bei einer Besprechung der neuen Ausgabe der Cisterzienser-Gesangbücher, **94**, 22, wird einer Versammlung am 28. August in Westmalle unter dem Vorsitze des Abtes de la Grande Trappe gedacht. Man verlas zuerst das Dekret vom 7. Juli, die Kommission kam zu dem Beschlusse, daß die Cisterzienser, welche ihre eigene Liturgie hätten, auch mit Recht ihren eigenen Gesang haben könnten; denn die Meinung und Absicht des Papstes sei nicht, de supprimer les chants traditionnels légitimement introduits dans les églises particulières. In einem Briefe über den Choral in Beuron oder in Seckau nach der Solesmes-Ausgabe, **94**, 26, heißt es: Dieser gregorianische Gesang ist le vrai chant de l'Eglise. Il est indubitablement le chant le plus naturel, le plus simple, le plus pieux. Ähnlich bei der Schilderung des gregorianischen Gesanges auf dem eucharistischen Kongreß in Turin, **94**, 27: C'est un chant nouveau qui saisit le coeur, le fait pleurer et prier! Merci à Dom Pothier et à cenx qui travaillent sans se décourager à la grande restauration. Gosson bespricht in Le Liber

graduali et l'édition Rémo-Cambraisienne, **94**, 38, eine Arbeit des Professors Choisnard von Solesmes-Cambrai: „Que de fois n'a-t-on pas écrit que la version de manuscrits ne donne pas, d'une manière certaine, le chant de St. Grégoire — qu'il doit être considéré comme impossible en pratique! Rien n'est plus injuste que ce reproche. On l'a démontré à satiété. A son tour M. Ch. entreprend de le prouver et il y reussit."

Wie urteilte Abbé Boûr,[1]) dem ich hier für die Übersetzung meiner Festrede innig danke, über den Vortrag des Chorals bei der XIV. Generalversammlung des Cäcilienvereines? **94**, 25: Accentuation exagérée, chant à pleine voix et en lourde masse, rhythme autant que peu ou point. Il y avaient des syllabes, mais pas liées en mots, encore bien moins formaient-elles des distinctions et des phrases coulant avec la cantilène: des pierres plus ou moins bien taillées, mais pas de ciment. Points de savetier comme de- | albabor, e- | leison, fi- | lium. Vgl. dazu Ch. **94**, 77. „Es stimmte der Choralvortrag im Dome durchaus nicht überein mit demjenigen des Herrn Dr. Haberl im Wyler Kurse. So wie er dort mustergültig vorsang und dabei auf rhythmische und dynamische Ausgleichung der Melismen drang (Mag. chor. 10. Aufl., §. 43 u. 44), erhielt man ein ganz anderes Bild vom gregorianischen Choral (Schildknecht)."

Zum Schlusse weise ich noch auf die Einführung der römischen Choralbücher im Bistum Luxemburg, M. s. **94**, 164, in der Diözese Lausanne-Genf, M. s. **95**, 1, Cour. **95**, 11, Périgueux, KS. **95**, 37, hin.

4. Ja, so ist es; die Chronik schreibe ich noch zu Ende, dann lege ich meine cäcilianische Feder, welche seit 20 Jahren einer ungesunden Reform der Kirchenmusik gedient hat, weg, um sie nie mehr zur Hand zu nehmen; denn ich habe die notwendigen Eigenschaften zu einem kirchenmusikalischen Schriftsteller nicht. Ich werde fortan, wie ein zweiter Savonarola, nur mehr dahin wirken, daß die sogenannten cäcilianischen Kompositionen — alle oder nach Auswahl — auf einem freien Platze vor P. M's. Zelle verbrannt werden. Denn da hört sich doch alles auf — wir sind so weit gekommen, daß das Hersagen auf einem Tone das höchste in der Kirchenmusik ist — das ist kirchenmusikalischer nicht bloß Purismus, sondern Nihilismus. Auch möchte ich jetzt schon darauf aufmerksam machen, daß meine Biographie des seligen Dr. Witt nächstens in zweiter Auflage erscheinen wird, worin ich zeigen werde, daß Dr. Witt gar nicht die notwendigen Eigenschaften zu einem Reformator hatte. Der Cäcilienverein soll dann zu einer letzten Generalversammlung zusammentreten, beschließen, daß das päpstliche Breve vom 16. Dezember 1870 mit den hundert Approbationen und approbierenden Schreiben und Reden von Bischöfen, die tausend Bücher und Zeitschriften, welche von einer ganz irrigen Anschauung über die Bedingungen einer gesunden Reform der Kirchenmusik ausgingen, in ein großes Archiv als zum ewigen Andenken an eine großartige Verirrung des menschlichen Geistes im XIX. Jahrhundert versperrt würden und dann sich auflösen. Das Geld in den cäcilianischen Kassen soll hauptsächlich dazu verwendet werden, um dem Papste, den Bischöfen, den Kirchenvorständen, Dirigenten und Komponisten das neue Buch von P. Isidor Mayrhofer, O. S. B., „Über die Bedingungen einer gesunden Reform der Kirchenmusik" in die Hand zu geben. Den Buchdruckern und Buchhändlern aber — mit Ausnahme eines einzigen in Augsburg und Wien — wird bei Strafe der Exkommunikation verboten, ein Buch oder Musikale ohne das Imprimatur von P. M. zu drucken oder zu verkaufen!

5. Ein interessantes Beispiel, wie man über Musik überhaupt und über Kirchenmusik im besonderen urteilt! Ein Paul Heyse leistet in der 2. Nummer von „Über Land und Meer" folgendes: „Die entsetzliche Langeweile ist eines der geheimsten Kunstmittel, durch welche der Meister (Richard Wagner) seine Effekte erzielt. Er steigert dadurch den Lebensdurst, das Schmachten nach sinnlicher Beglückung, indem er den Zuschauer durch lange öde Strecken führt, in denen weder etwas

[1]) Die Hauptursachen der Mißerfolge waren keine prinzipiellen, sondern sie lagen in der Vereinigung vieler nicht einheitlich genug geschulter Sänger, für die keine Proben stattgefunden hatten. Gegenwärtig z. B. singt man sehr zufriedenstellend. F. X. H.

Interessantes geschieht, noch ein musikalischer Genuß gewährt wird. Dadurch wird das Gemüt in eine brennende Ungeduld versetzt, die etwas Ähnliches nur in dem dumpfen Hinbrüten während der katholischen Messe hat. Diese mystische Langeweile ist ein unentbehrliches Ingredienz der höchsten Kunst- und Religionsübung." Köln. Volksz. — also wohl auch der kirchlichen Tonkunst?! In dieser Ästhetik hätten wir ja eine Begründung der charakteristischen Eigenschaften der sogenannten cäcilianischen Kirchenmusik! und vor allem des Chorals?! Manchmal wird schon über kirchliche Tonkunst so geistvoll geschrieben, wie es vor Zeiten der sel. Burghauser Benefiziat Blümelhuber trieb! Es ist gut, seine Arbeit „Was die Cäcilianer sind und thun?", M. s. 1878, 4, 15, wieder zu lesen, damit man in jene Stimmung kommt, welche der Dichter mit dem Nil admirari meint.

6. Nachträgliches zum Regensburger-Feste, August 1894! Zur Schlußkadenz, M. s. **94**, 109, und zur allerletzten Schlußkadenz, M. s. **94**, 157, die aller-allerletzte! M. s. **94**, 115 (Aschaffenburg, Homburg [Pfalz], Landshut, Utrecht), Stimmen der Presse, M. s. **94**, 141, Originalberichte, 151. Nachklänge M. s. **95**, 4 (Bonn, Breslau, Deggendorf, Haarlem, Amsterdam, Lambach, Landau, Ludwigshafen, Mannheim, Frankfurt a. M., Neumarkt [Oberpfalz], Parma, Rom, Trient, Utrecht [Gregoriusblad, **94**, 67], Wien, Worms, Znaim).

Ich gebe zum Schluß noch zwei Schweizern und zwei Österreichern das Wort.

Schildknecht hebt besonders die speziellen Vorzüge der Regensburger Chöre hervor, Ch. **94**, 76: Untadelig saubere Intonation, absolute Reinheit des Tones, „Wie wohl wird's einem ums Herz, wenn das Ohr in reinen Akkorden schwelgt!" außerordentlich deutliche Aussprache, plastische Deklamation, weise Mäßigung im dynamischen Vortrage, rhythmische Freiheit und Natürlichkeit. In liturgischer Hinsicht war alles perfekt — bis auf den Ausfall eines Agnus im Hochamte. „Tui sunt cœli, 8stimmig, Orlando. Dieses Weichnachtsoffertorium ist das mächtigste, was ich je an Vokalmusik gehört. Wenige Tage zuvor hörte ich Parsifal und Tannhäuser in vorzüglicher Wiedergabe, aber nichts von alledem hat einen so gewaltigen Eindruck auf mich gemacht, als dieses Motett. Jetzt begriff ich erst so recht, wie Witt schreiben konnte, daß Orlando hier an Titanenkraft einem Beethoven gleichkomme."

Direktor Stehle, Ch. **94**, 89, referiert in seiner bekannten kräftigen Sprache mit freiem Mannesworte über die Modernen („Modern-Alten oder Alt-Modernen"): „Ohne Zweifel in erster Linie die Felsenwahrheit, daß die alten Riesen mit ihren Mitteln und in ihrem Stile durchaus nicht zu überbieten, ja nicht einmal auch nur annähernd zu erreichen sind. Wo ganze Gebirge voll echter Goldadern stehen, suche keiner nach Waschgold im Flußsand herum. Nur kein Abmessen der Alten — die Quelle selbst! oder dann die kirchliche Tonsprache des musikalischen „Heute". Aber — wir haben heute noch gar keinen konkurrenzfähigen modernen Kirchenstil, als solchen ausgebildet, können ihn nicht haben, weil man ihm die Lebensbedingungen, Luft und Licht und das Wort entzogen hat. Wenn wir von moderner Kirchenmusik reden, so ist es nicht die spezifisch kirchliche, moderne Tonsprache am Schluß des 19. Jahrhunderts, wie sie unter günstigen Vorbedingungen, unter liebevoll lehrender, helfender, ratender, fördernder Leitung und Führung hätte vokal und instrumental ausreifen können, sondern es ist jene Kunst, die als Richtschnur die Diatonik und die Gesetze der Alten beobachtet. „Die guten Nachahmer Palestrinas" erreichen ihr Ideal nicht, sie dienen dem Fortschritte der Kunst nicht, sie bringen nichts spezifisch Neues zu stande, sie spielen mehr oder minder geschickt mit alten Formen, aber sie klingen oft sehr gut, sind für die Laien mitunter bestechender, als die alten Originale, graben nicht so tief, halten sich meist hübsch oben und haben durchweg den Vorzug leichterer Ausführbarkeit für sich. Sie wollen mehr mit dem Maßstab der Äußerlichkeit, des Wohlklanges, des kirchlichen Anstandes, der Satzreinheit, der praktischen Verwendbarkeit als mit dem der Kunsttiefe und Innerlichkeit, des originellen Wertes gemessen sein. Nach diesem Maßstab spricht sich Stehle sehr günstig aus über das Requiem von Schildknecht, Ecce sacerdos und Veritas mea von Haller, Libera, 6stimmig, von Thielen, „ein sehr vollendeter und tüchtiger Satz, der mitunter fast trotz den Alten

rauscht und strömt, wie das Wogen großer Wasser", das Pfingstoffertorium von Renner, „das an Wirkung alle anderen Stücke um Kopfeslänge überragte — reiche Modulation und moderne Faktur, nicht mit den Mitteln der Alten geschaffen", Te Deum, 6stimmig, von Witt, „sehr ergreifend und mächtig".

Um in bezug auf Obiges nicht Mißverständnis hervorzurufen, erinnere ich an den sel. Dr. Witt, der an einen Fortschritt der kirchlichen Tonkunst auf der Grundlage des gregorianischen Chorals und der klassischen Musik des XVI. Jahrhunderts glaubte. „Unsere Aufgabe ist præparare vias domini — Vorläufer des modernen Palestrina zu sein, der da kommen soll." Vgl. meine Witt-Biographie, z. B. S. 26, 30, 136.

Die Kirchenmusikalische Vierteljahrs-Schrift, **94**, 102, also der österreichische Referent spricht zuerst über Choral. „Der Choral hat uns nicht sehr entsprochen; die Wirklichkeit blieb hinter unseren Erwartungen zurück." Ich kann es nicht unterlassen, auf diese Ausstellungen (wie sie auch in anderen Zeitschriften zu lesen sind) aufmerksam zu machen, damit man prüfe und probe. Regensburgs Ruhm als magisterium et principatus musicæ erfordert das! In bezug auf mehrstimmige Kompositionen „stehen wir nicht an zu bekennen, daß wir nie Schöneres gehört, daß wir noch nie die beiden Heroen der Polyphonie, den himmelstürmenden Sohn des Nordens und den tiefsinnigen, von den heiligsten Gefühlen durchdrungenen Sohn jenes Winkels von Italien, dessen landschaftlicher Charakter so recht geeignet ist, träumerisch-poetische Stimmungen zu erwecken und zum Nachdenken aufzufordern, Palestrinas, besser verstanden und interpretiert gefunden haben als von Haberl und Haller (die epitheta ornantia lasse ich weg, sie würden mir gestrichen werden). Regensburg hat seinen Ruf, die Metropole der kirchlichen Polyphonie zu sein, glänzend gerechtfertigt und diesen Ruf wird ihr auch in der Zukunft niemand streitig machen können."

Langer in der „Christlichen Akademie", **94**, 65, dessen feines kirchlich-musikalisches Gefühl und dessen maßvolles, wohl abwägendes Urteil bekannt ist, schreibt: „Was man in jenen Tagen im Dome zu Regensburg von Palestrinas und Orlandos Kunstschöpfungen und von anderen Kompositionen alter Klassiker zu hören bekam, war bewunderungswürdig, erquickend, erhebend, uns wollte es scheinen, bewunderungswürdiger als alles, was wir jemals zuvor auf diesem Gebiete dort und irgendwo vernommen hatten. Da war der volle, runde und klare Ton (die unbeschreiblich schöne Tonbildung, die der Schule von Regensburg eigentümlich ist), der in Verbindung mit der wundervollen Akustik des Domes einen so bezaubernden Eindruck macht, da jene Klarheit und Eindringlichkeit der Textaussprache, die den Stolz der Regensburger Schule bildet, da jene Leichtigkeit und Freiheit des Anschwellens und Abnehmens in der Tonstärke, des Beschleunigens und Zurückhaltens in der Bewegung, die den Eindruck machen, als sei der ganze Tonstrom nur so der unmittelbare Erguß eines gemeinschaftlichen Empfindens der Sänger, da jene tadellose Reinheit der Intonation und die ausdauernde Kraft, die ein sicheres Zeichen regelmäßiger Übung und sicherer Schulung sind. (So Professor Bewerunge aus Maynooth, GB.) Die Regensburger Vortragsweise macht das Stimmengewebe so wunderbar durchsichtig. Es ist einem, als ob man durch ein Krystallglas die Stimmen wie neben und einander sich entgegen rankende Säulen aufsteigen sehe." Ich bitte zu lesen und zu studieren, was Langer, ein gewiß kompetenter Kritiker, über den Choral im Dome sagt, S. 67.

Aus der Schriften-Umschau gebe ich noch eine kurze Zusammenstellung dessen, was ich aus Siona, Eitners Monatsheften, Musikal. Wochenblatt, Allgemeine Musik-Zeitung notiert habe.

Ich habe eine große Sympathie für S i o n a (Monatsschrift für Liturgie und Kirchenmusik, von Inspektor Herold in Schwabach) wegen der gemeinschaftlichen Interessen im Streben nach würdiger Liturgie und Musik: „Die Liturgie oder Gottesdienstordnung ist ein Kunstbau in Tönen und Worten; im heiligen Geiste sollen wir denselben pflegen und entwickeln," S. **95**, 129, S. **94**, 159, „Kampf gegen die Regellosigkeit und Willkür der protestantischen Liturgie," — in der Schätzung der lateinischen, liturgischen Kirchenmusik und Texte. „Es ist gewiß keine Versündigung gegen den Geist

des Protestantismus, wenn hin und wieder ein lateinischer Choralsatz ertönte! Ist doch das einschlägige Lateinisch durch Schulen und Oratorienvereine der ganzen gebildeten Welt geläufig gemacht," S. 94, 162. — Die liturgischen Altarweisen des Haupt-Gottesdienstes; gegen die zeitgemäße liturgische Weiterentwicklung hat sich die braunschweigische Landessynode nicht ablehnend verhalten, S. 95, 1. — Ökumenisches aus der alten Adventvesper, S. 94, 205, 224, die alte Epiphaniavesper, 95, 13, Liturgie der Fußwaschung am Gründonnerstag, 95, 73, Liturgisches von Passion und Ostern, 85, Kirchweihhymnus, 130 — in der Verehrung unserer großen Tonheroen Palestrina und Orlando „Zum Gedächtnisse derselben", S. 94, 155 — wegen ihrer Sympathie für Katholisches: „Abdruck der römischen Dekrete", S. 94, 173, „des Programmes für das Wolfgangsfest in Regensburg", 95, 108, „des Inhaltes unserer cäcilianischen Blätter", 94, 228, 95, 16, „Abt Wolters Psallite sehr empfohlen," S. 95, 37 — wegen ihrer interessanten Aufsätze und Mitteilungen: „Die Orgel und ihre gottesdienstliche Bedeutung", S. 95, 21, „Aus Dänemark", 94, 224.

Aus Eitner (die Hefte 1893 schließen mit einem Überschuß von 5 ℳ ab) habe ich schon manches erwähnt; ich möchte hier noch hinweisen auf Combarin's De Coussemaker und Th. Nisard, 95, 31: „C. hat zum ersten Male den Ursprung der einfachen Neumen von den grammatikalischen Accenten abgeleitet. Diese Entdeckung hat die Archäologie aus dem Wuste von Hypothesen gerissen, unter denen sich die Fétis, Kiesewetter, Nisard verirrt haben und eine Bahn gebrochen, auf der die Wissenschaft täglich wunderbar fortschreitet. Man hat C. die Ehre der Entdeckung streitig gemacht." 44: „Gewiß hat N. eine Sachkenntnis und Thätigkeit bewiesen, die man nicht verkennen darf; er hat sogar eine Entdeckung gemacht, als er sagte, daß die Virga keinen Wert der Dauer anzeige. Allein Gerechtigkeit und Wahrheit treten Ansprüchen entgegen, die nichts rechtfertigt und die alles verurteilt." Von Abraham a s. Clara weiß Eitner 95, 94, zu berichten, daß er ein tüchtiger Komponist gewesen und an 2000 musikalische Schöpfungen, teils gedruckt, teils geschrieben hinterlassen hat.

Das Musikalische Wochenblatt: Die musikalischen Werke der Kaiser Ferdinand III., Leopold I., und Joseph I., 94, 1 (27. Dezember). — Oswald von Wolkenstein, 95, 111. — Der Geist der musikalischen Technik, 95, 245. — Gegenwärtige Aufgabe der Musikgeschichte (Prüfen), 95, 501.

Allgemeine Musik-Zeitung: Über den Sitz des musikalisch Schönen, Ed. von Hartmann, 95, 137. — Die Solfeggio-Silben sind griechische Gesangsnoten, 95, 193. — Die Musikwissenschaft, 95, 207. — Der Hexachord bei Albertinus und Moscheroth, 209. — Denkmäler deutscher Tonkunst, 227. — Die Anfänge der Harmonie (Hausegger), 313.

Von den Toten dieser Chronikperiode nenne ich den ehemaligen Domkapellmeister Max Rauscher in Regensburg, † 14. März 1895, den Redakteur der M. S. (Toulouse), Alois Kunk, MW. 95, 192, den verdienten Fr. Markus Umlauf, † 15. Juni 1895, M. s. 95, 116, den bedeutenden Madrigalenkenner, Musikdirektor Jos. Renner, † 12. August 1895, M. s. 95, 116, den Bahnbrecher auf dem Gebiete der Akustik, H. von Helmholtz, † 8. September 1894, GBl. 94, 82, 95, 3, den Dr. theol. Johannes Zahn, † 17. Februar 1895, als Verfasser des sechsbändigen Werkes „die Melodieen der deutschen evangelischen Kirchenlieder", in welchem über 8800 Liedweisen behandelt und mehr als 1500 Gesang- und Choralbücher benützt sind.

Über das Meer einen Gruß der Gratulation dem verdienten Generalpräses des amerikanischen Cäcilienvereines, Joh. Singenberger, welcher zum Doktor beider Rechte von der Universität Notre-Dame kreiert, Ch. 95, 72, und über die Alpen dem phänomenalen Organisten, Lorenzo Perosi, der am 22. September 1895 zum Priester geweiht worden ist — M. s.-Mil. 95, 136, anche i miei cordialissimi auguri!

Landshut.

Professor Dr. Ant. Walter.



Archivalische Excerpte
über
die herzogliche Hof-Kapelle in München.

Aus dem schriftlichen Nachlasse des † königl. Custos Jul. Jos. Maier zusammengestellt.

(Fortsetzung und Schluß.)

VIII.
Organisten und Orgelmacher.

1627. Julius von **Ach** ist vermüg ainer ordinanz zur erlernung des orgelschlagens[1]) und componirens vom 1. Juli d. J. angeschafft mit jerlichen 104 fl.

1628. Julius von Ach zahlt die 3 ersten Quartal, hernach hinweg kommen.

1585. Dem **Amerbach**[2]) orglmachern v. Augspurg Per verrichte Arbeit g. hof 24 fl.

1581. Dem **Aschanio**[3]) de pesero welschem Organisten peer Zörung hieher zalt 34 fl. 18 kr.

1581. Gioseppe Oscario Organist a 300 fl. Angeschafft nach dem newen Stat 9. April 81. Michael anzefg. 150 fl.

1589. Josephen Aschanio welsch. Organisten 300 fl. Quott Vast. und Pfing. auf Befehl 150 fl. hernach von hier wegkommen.

1685. Vincenz **Barnabei**[4]) für einen hoff Organisten angeschafft vom 1. April d. J. a 300 fl.

1688. Vincenz Barnabei Organist des Jars 300 fl.

1587. Wilhelmen **Blotagrio** Organisten bezalt zur Abferttigung 50 fl. vnd 6 fl. Zörung. — Guilelmo Blotagrio welschem Organisten zalt aus gn. zu völliger Abfürtigung 25 fl.

1612. Albrecht **Cornazano**[5]) wird auf seines vatters unterthenigistes Suppliciren von Eingang diß Jars mit jerlichen 200 fl. angeschafft.

1624. Albrecht Cornazano weiln ime aber sein Vater erst angedeittermassen von seiner besoldung ad dies vitae 100 fl. zuraichen verwilligt, welche 100 fl. Albrecht auch nach seines Vatters ableiben passiern, also für dis Jar nnd fürohin 300 fl.

1627. Albrecht Cornazano Organisten jerlichen 200 fl. und die von seinem Vatter überlassene 100 fl. = 300 fl. Hernach verstorben.

1624. Phileno **Cornazano**[6]) Organisten umb seiner treu gelaisten dienst willen 400 fl.

---

[1]) Näheres über den Ausdruck „Orgelschlagen" siehe in M. f. M. 1869, S. 127—130. O. Wangemann, Geschichte der Orgel und Orgelbaukunst von den ersten Anfängen bis zur Gegenwart. Demin 1881. S. 94. 101. Gust. Schilling, Universal-Lexikon der Tonkunst. Stuttgart 1840. V. 277. Joh. Ulr. Sponsel, Orgelhistorie. Nürnberg 1771. S. 67, §. 18. Don Jean Franç. Bedos de Celles, L'Art du Facteur d'Orgues. Paris 1766, 1778. Quatrième Partie. Préface Nro. XXXVI. Mich. Praetorius, Syntagma musicum. Wolffenbüttel 1618. Tom. II. p. 97. sciagr. XXIV—XXVIII. XXXV. — Über die Bedeutung der Orgel für die Instrumentalmusik des 16. Jahrhunderts siehe: W. J. v. Wasielewski, Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert. Berlin 1878. S. 118 ff. Vergleiche ferner Wangemann S. 130 ff., 169 ff., 279 ff. A. G. Ritter: Zur Geschichte des Orgelspiels, vornehmlich des deutschen im 14. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts. 2 Bde. Leipzig 1884. I. 79 ff. P. U. Kornmüller, Lexikon der kirchlichen Tonkunst. I. Teil. Regensburg 1891. S. 226—236. A. W. Ambros, Geschichte der Musik. Bd. III., IV. Leipzig 1891. 1881.

[2]) Lorenz Westenrieder, Beyträge zur vaterländischen Historie, Geographie ꝛc. München 1790. III. 95. M. f. M. 1876, S. 76. Fel. Jos. Lipowski: Baierisches Musik-Lexikon. München 1811. S. 7. A. G. Ritter: Zur Geschichte des Orgelspiels I. 114 schreibt: „Eusebius Amorbach, ein geschickter Orgelspieler und Orgelmacher, stand bei Fugger zu Augsburg in Diensten."

[3]) Jul. Jos. Maier: Die musikalischen Handschriften der K. Hof- und Staatsbibliothek in München. 1. Teil. München 1879. Nr. 49. Rob. Eitner, Bibliographie der Musik-Sammelwerke des 16. und 17. Jahrhunderts. Im Vereine mit Frz. Xav. Haberl, Dr. A. Lagerberg und C. F. Pohl bearbeitet und herausgegeben. Berlin 1877. S. 391. Ed. van der Straeten teilt in seinem Werke: La musique aux Pays-Bas avant le XIXe siècle. Bruxelles. V. 146 einen Brief des Herzogs Wilhelm V. an den Herzog Alfonso in Ferrara mit, worin er Lassus und seinem Organisten Joseph Ascanio das größte Lob erteilt und erklärt, daß diese beiden Männer vor allen anderen ihm am teuersten sind. („Ante alios nobis chari existunt".) Der Brief ist datiert den 10. September 1585. Aus einem gleich darauf mitgeteilten Schreiben des Herzogs Alfonso an Wilhelm V. von Bayern, datiert den 22. Oktober 1585, ersieht man, daß Ascanio zur Zeit sich in Ferrara zum Besuche aufhielt und Alfonso dem Herzog von Bayern seine Bewunderung zu erkennen gibt. M. f. M. 1885, S. 24. Ad. Sandberger, Beiträge zur Geschichte der bayerischen Hofkapelle unter Orlando di Lasso. Leipzig 1895. III. 127. 185.

[4]) Er war ein Sohn Ercole's, geb. 1669 in Rom, gestorben 1690 in München. H. Mendel: Musikalisches Conversations-Lexikon. Berlin 1870. I. 563. Lipowski, S. 17. Kornmüller, II. 32. Rudhart, S. 85. 88.

[5]) Siehe unter IX. Phil. Cornazano 1624. 1628.

[6]) Ist der Vater von Alb. Cornazano. Phileno wird 1570 als „Pusauner", 1567 ff. als

1568. Joan Baptista **Cremoneso** Organist 50 fl.

1570. Johann Babtista Cremona organisten zur Zerung anheimbs 50 fl. (1571).

1592. Hanns Jacoben **Drexel** Zinggenplaser umb Zerung vonn vnnd Per Augspurg wegen er die Orgel vonn dannen hieher gebracht 34 fl. 11.

1685. Dominic **Deichel**[7]) Hof Organist, angesch. am 1. Apr.

1558. Den xx vii. Aprilis bez. Egidien **Ellhorn** Organisten Abförttigung 15 taller. — Gilles von Ellekham Organist 60 fl. 4 β. 2 dl.

1558. Den 10. Juli Wolfen **Fabricius**[8]) Orgelmacher von der Niderlendischen Orgl, so Herr Hans Jacob Fugckher meinem g. F. v. H. aus dem Niderlandt bringen lassen, von neuem widerumben zestimmen vnd zuezerichten 200 fl. (1563).

1560. Aus besonderem bevelch der g. frau Herzogen bez. Wolfen **Faber**[9]) Organisten umb etliche instrument für mein gn. Frauen 50 fl.

1564. Mer bez. Andreen **Gabrieli**[10]) Organisten umb ain Pferd welcher im Marstall verkauft 22 fl.

1579. **Gabriel**[11]) Organisten 1 Quott 24 fl., Kostgeld für seine Pueben 11 fl, Abferttigung 10 fl.

1585. Leonhard **Härben** Plinden Organisten 6 fl.

1593. Hans **Heußler**[12]) Orgelmacher jerlich 24 fl.

1593. Urban **Heusslern** vnd Leonharden Khurzen[13]) Orgelmachern umb gemachte Arbeith geen hof 18 fl. 2 fl. 20 kr.

1594. Urban **Heussler**[14]) 6 fl.

1595. Vrban Heusslern Orgelmachern den rest de Ao 94 zalt 18 fl. vnnd fürs gnaden-quarttal biß Jar 6 fl. Hernach er geurlaubt worden.

1597. Urban **Heusler** orglmachern Per ausstendig Claid vermög Zettls 5 fl. — Urban Häusler und Leonharten Khurzen (1600) orglmachern alhie per ein gemacht Orgel laut Zettls bezallt 21 fl.

1601. Vrban Heusler[15]) Orgelmachern alhie umb ain Jr Dul. verkaufften Positiv lauth der vrckhundt 240 fl.

1602. Urban Heusler[16]) Orglmachern vmb zway Instrument vnnd ain doppelte Harpfen von Cypressen Holz 95 fl. vmb 2 vnnderschiedliche Regal 75 fl. vmb ein quart Pusaun 36 fl.

1608. Urban Heussler Orgelmachern Per ain neues werckh so Jr Drl. uf den heiligen Berg gn. verehren lassen Jme lt. scheins zalt 360 fl.

1614. Anthonien **Holtzner**[17]) gew. Singerkhnaben weilen er mutiert ob er woln noch in diensten bleibt doch alten gebrauch zur abferttigung 10 fl. — Anthoni Holzner Musikus ist laut der ordinants umb daß er sich weiter bei der Musik gebrauchen benebens in dem componieren mehrers geben und dem Orgelschlagen gute Perfection erlangen konftig aber in keine andern herrn dienst begeben solle vom 1. VIIIbris mit jerlichen 200 fl.

1615. Anthonien Holtzner so umb neuen Lernens willen in Italia geschickt worden per ain erkauften Klepper auf die raiß 32 fl. 30 kr. — Anthonien Holzner zur zehrung das er in Italia verraist 45 fl.

1615—1617. Anthoni Holtzner Musico biß daß Er im Orgelschlagen gute perfection erlangt 200 fl.

1619. Antoni Holtzner Musico zu seinem herausraisen 82 fl. 15 kr. Zehrung von Parma nach Rom, für seinen maister zu Rom lerngelt 103 fl.

1620. Anthoni Holtzner inhalt ainer ordinants als organist vom 1. Oktobris a. 19 add. erlangt 100 fl.

1624. Anthoni Holzner Organist hat lt. ordinants damit Er sich in Composition in gesängen umb so viel merers befleissen und annemen solle von des Borlasca[18]) ausgewichnen Concertmeisters besoldung vom 21. VIIIbris bis Jars addition erlangt 100 fl.

1627. Anthoni Holtzner, so Hans Schlander[19]) im Orgelschlagen unterwisen Lerngelt 100 fl. (1628).

„Zingkenplaser" erwähnt; er starb 1628; siehe unter IX. Eitner, Bibliogr. S. 489. M. f. M. 1876, S. 76. Proske, Musica divina. Annus II. tom. IV. fasc. I. pag. 27. 40. G. Adler, Fach-Catalog der Musikhistorischen-Abteilung der Inter. Ausstellung für Musik und Theater. Wien 1892. S. 124, Nr. 42.

[7]) Rudhart, S. 37.

[8]) M. f. M. 1876. S. 75. 116. Sandberger III. 16.

[9]) Westenrieder, Beyträge III. 74. Lipowsky, S. 78. M. f. M. 1876, S. 75. Sandberger III. 11.

[10]) Sehr wahrscheinlich der Meister von Venedig. J. J. Maier. — Proske, Musica divina I. Band. 2. Aufl. Vorrede S. LVI. Riemann, S. 328. Kornmüller, II. 93. Ambros III. 539. Wasielewski, S. 137. 139. 141. 146. 147. Beilage S. 43. 53. 57. 60. 66. 79. 81. Ritter I. 16. 18. 19. 20. 21. 47. 48. 130. 131. 135. 137. 143. 154. 204. 208. II. S. 3, Nro. 1. Wangemann S. 280.

[11]) Vielleicht Giovanni Gabrieli (1557—1612)? J. J. Maier. — J. Sittard: Kritische Briefe S. 43. K. v. Winterfeld, Johannes Gabrieli und sein Zeitalter, 3 Bände, Berlin 1834. Riemann, S. 328. Kornmüller II. 94. Wasielewski, S. 138. 143. 146. 148. 157. 159 bis 164. Beilage S. 48. Ritter, I. 11. 16. 19. 25. 130. 131. 135. 137. 143. 155. 208. II. S. 17, Nro. 7. S. 18, Nr. 8. Wangemann, S. 281.

[12]) Westenrieder, Beyträge III. 110. Lipowsky, S. 123. M. f. M. 1876, S. 76.

[13]) Siehe unten.

[14]) Westenrieder, Beyträge III. 12.

[15]) Westenrieder, Beyträge IV. München 1792. S. 200.

[16]) M. f. M. 1876, S. 77.

[17]) Ritter I. 161. II. S. 112, Nr. 74. Maier Nr. 262. C. F. Becker: Die Tonwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts oder systematisch-chronologische Zusammenstellung der in diesen zwei Jahrhunderten gedruckten Musikalien. Leipzig, 1855. S. 54, ad 1627.

[18]) K. M. J. 1894, S. 61. 62.

[19]) Siehe unten.

1615. Johann Baptista Janeti Organisten von Venedig weiln man seine angebotne dienst nit bedurfft zu weiterer Zehrung 10 fl.

1601. Leonhardt **Khurzen**[20]) orgelmachern besoldung 20 fl.

1612. Leonhardten Kurtzen orgelmachern an den jerlich habenden 32 fl. das erst Quartal. Hernach verstorben.

1573. Francisco Guamy bezalt diß Jars 180 fl.

1579. Dem Francisco Gujami de **Lugga** per ain orgel vnnd annders so zu Venedig erkhaufft worden, Laut der vnnderschr. Zetl zalt 213 fl. 54.

1569. Den x IIII. Junii Josepho de **Luca** Organisten aus gnaden 45 fl.

1575. Joseph de Luca Organist bezalt sein Jerliche besoldung 180 fl. — Mer Jme Organisten vermög d. Zetl so mein genediger F. v. H. mit aigen Hannden vnnderzaichnet deß Datum den 11 Nouembris Ao etc. 75 vmb das er den Johannem Pollner von Freising das orglschlagen zelernen, auch sonst mit essen vnd drinckhen ligerstatt vnd dergleichen nottdurft zuuersehen versprochen auf zway Jar lang sachen an georgi Ao c. 75 vnd enden georgi Ao etc. 77 iedes Jars 50 V.

1579. Josephen de Lugga[21]) zu einer Zörung nach Italien 100 fl. Abuerttigung 30 fl.

1593. Dem Josephen Organisten zu Luca ist Anno 74 aus Anordnung Herrn Hanns Jacoben Fuggers fürgelichen: aber kein Wiederbezahlung beuolchen worden: Erstlichen 200 fl. Mer in gold 75 vnd dann widerumben 500 V = 950 fl.

1614. Jacoben Melper Goldschmidt und Hans Seyer von der Silbern Orgel im J. D. geh. Capelln ufzeputzen und ufzebessern 40 fl.

1571. Johann Babtista **Morselino**[22]) Organisten 180 fl. — Dem Babtista Merselino organisten aus gnaden 20 fl.

1588. Johann Baptisce Morsolinan Organisten 300 fl.

1590. Johann Battista Morsalino Organisto zalt an seinem jerlichen Sold der 300 fl. Per die ersten drey Quartal von diesem 90. Jar letztstmals 225 fl. Hernach ist er geurlaubt worden. — Johann Baptista Morsalino welschen Organisten so wegfertig, Per sein Ausstendige Claiber 53 fl. 20 kr.

1582. Albertus **Mossato** Instrumentist nach dem newen Stat a 180 fl.

1586. Albrecht Mossato Instr. 2mal nach Italien 70 fl. Abermals auf diese Raiß 69 fl. 9 kr.

1589. Alberto Mossato Instr. an 180 nur Vasten 45 fl. Hernach er hinweckhkhommen.

1590. Alberto Mossato Organisto per seine ausstendige Claiber von Anno 87. 88. vnnd 89 laut der unterschr. Zätl 54 fl.

1585. Dem Antoni **Neuknecht**[23]) Orgelmachern hie umb ain neue orgel für den herzogen 356 fl.

1590. Anthonien Newknecht Orgelmachern per Macherlohn aines Regals l. d. Z. f. 24 fl. 30 kr.

1592. Annthoni Neuknecht Orgelmacher vmb mererlej gemachte Arbeit, vonn Ao 87 bis Ao 91 Laut vnnterschr. Zetel 17 fl.

1587. Ludwig **Ostermair**, Organisten so die Orgel vor der Jungen Herrschaft geschlagen 1 fl.

1590. Ludwigen Ostermair Organisten aus Gn. 1 fl. 30 kr.

1567. Thomas **Part** Organist 4 fl.

1627. Caspar **Perstl** ist vermüg ainer ordinants an des Schlanders[24]) statt vom 1. Juli d. J. angeschafft mit jerlichen 104 fl.

1628. Caspar Perstl zalt ime die ersten 3 Quartal 78 fl. Hernach hinweg kommen.

1587. Wilhelm **Plotagrio** Organisten 20 fl.

1628. Johann **Prandstetter** Organisten so sich in der Hofcapeln hören lassen 18 fl.

1582. Hannsen **Praschler** organisten v. Alten othingen Zörung nach Jnsprugg 8 fl. 52 kr.

1595. Hannsen Praschlers gewesten Organisten zu Alten Öttingen sohne 20 fl.

1593. Wilhelm **Püchler**[25]) Organist, angesch. a 120 fl. 6 Juni 93. de 1. April 93 = 90 fl.

1594. Wilhelm Püchler Organisten verehrung vff sein Hochzeit 15 fl. 36 kr.

1595. Wilhelmen Püchler Org. v. Instrument de 94 = 25 fl. und pro Quart. 95 = 30 fl. Hernach er seines Diensts beurlaubt worden.

1676. Andre **Rauscher** lt. Ord. v. 15. Jan. als Hoforganist mit 300 fl. angeschafft. (1685.)

1558. Mer bez. ime (dem Hofschuster) umb arbait für Johann **de Rokhenburg**, Organisten vermög zetl 17 fl.

1580. Joseph Steffan **Roseto** Organist 3 fl. — Dem Organisten Joseph N. Roseto ist an seinem Jerlichen Sold der 300 fl. die Er vermög des Neuen Stats zu Besoldung hat die Zwo Quot. Michaelis vnd Weihnachten zallt 150 fl. Hernach Er geurlaubt worden.

1573. Casparn **Scharb** Organist bey dem heiligen geist alhie 2 fl.

1551. Bezalt Hansen **Schechinger**[26]) dem Eltern Organisten 70 fl. in abschlag seiner besoldung und verschreibung, mer 9 fl. hauszinß thut 79 fl. — Item dem alten Hans Schächinger zuge-

[20]) Siehe oben Urb. Heusler 1593. 1597. M. f. M. 1876, S. 77.

[21]) Westenrieder, Beyträge III. 85. Lipowsky, S. 187. Sittard, Briefe, S. 43.

[22]) Lipowsky, S. 218 sagt: „aus Cremona gebürtig, war um das Jahr 1556 am baierischen Hofe als Musikus sehr beliebt und ging dann in Dienste Kaiser Maximilian II." Sittard, Briefe, Seite 43. Sandberger III. 53. 57.

[23]) Westenrieder, Beyträge III. 95. M. f. M. 1876, S. 76. Lipowsky, S. 226. Sandberger (I. 29) nennt ihn schon 1544.

[24]) Siehe unten.

[25]) Lipowsky. S. 246. Westenrieder, Beyträge III. 111 M. f. M. 1876, S. 76.

[26]) Maier Nr. 209. Westenrieder, Beyträge III. 71. Lipowsky, S. 297. M. f. M. 1897, S. 133. 134. Sandberger, I. 28. 29. 30. 32. III. 1.

stellt den 8. Juni 50 fl., mer den 11. September 50 fl. — Do. dem Allten hanns Schächinger Organisten für Macherlohn etlicher Instrument 19 fl. 6 ß. 20 pf. —

1557. Hansen Schechinger dem Eltern 170 fl.

1561. Margarethen Schechingerin wittib gnadeng. 10 fl.

1565. Hansen Schechingers sel. Hausfrauen aus gnaden 8 fl.

1551. Hansen **Schechinger** dem Jungen an seiner Besoldung fürgestreckht 40 fl. Die sollen ime des 52. Jars jede quottemer 10 fl. abgezogen werden.

1565. Hansen Schechinger[27]) nachdem er bede meine jungen herren und frauen auf dem Instrument gelernt 30 fl.

1626. Hans **Schlander**, welcher das Orgelschlagen lernet[28]) laut einer ordinanz v. 1. Juli d. J. angesch. worden mit dem gewohnlichen lüfergelt 104 fl.

1627. Hans Schlander bezalt bis ultimo Juni 52 fl. Hernach hinweg[29]) kommen.

1585. Hannsen **Schneider** Plinden Organisten 2 fl. (1591)

1671. Augustin **Stephani** Chrfl. Hof- und Camer Musicus jerlich 300 fl.

1673. Herr Augustin Sayler, Chrfl. Camerdiener wegen des Hof Musici Augustin Stephani Costgelt Quatemberlich 39 fl. thuet des Jahrs 156 fl. Weilen der Stephani Ao. 1672 im letzten Quartal nacher Rom verraist ist, so ist dem Herrn Sayler für den Stephani weiter kein Costgelt bezahlt worden.

1674. Augustin Stephani, vmb willen Er zu Rom vnderschiedliche Musikalische Sachen abgeschrieben laut Zetl 20 fl. 50 kr. — Stephan Augustin Musico laut Conto pr Werl ybermacht 154 fl. 5 kr. Noch pr dergleich lt. Ztl. 154 fl. 6 kr. Mehr Ihme nacher Venedig lt. Ztl. ybermacht 357 fl. — Augustin Stephani[30]) lt. Decr. v. 7. Juli täglich zwo Semel vnnd ain paar leibl.

1675—1680. Augustin Stephani[31]) Chrfl. Hoforganisten lt. Decr. v. 1. März Soldt 600 fl. dan für wein vmb pier 170 fl. 20 kr.

1678. Augustin Stephani Chrfl. Hof- und Cammer Organisten das gndst. verwilligte Gnadengelt vermög ordonanz und scheins 400 fl.

1680. Augustin Stephani Hof- und Camermusiko aus gewiss. vrsachen u. Gd. 1200 fl.

1681. Augustin Stephani Musicanten aus Gnaden 1000 fl. — Augustin Stephani Hof Musico für den Franz Cagliaroli so er Ihme auf die Raiß von Rohm herauß vorgelichen laut ordonanz wider gut gemacht 110 fl.

1681—1688. Aug. Stephani Vermog Ordinz. ist Ime der Soldt von eingang diß Jars bis auf 1080 fl. verbessert worden.

1688. Augustin Stephani[32]) Vice Capelmeister des Jars 1080 fl. Hat sich ins Welischlandt begeben und ist Ime neben einer abfertigung auch das 1. und 2. Quartal diſſs Jars vermög ordinanz verwilligit und bezalt worden 540 fl.

1568. Dem **Sturmb** Orglmacher umb ain Regal so meine junge g. f. dem Torrerer machen lassen 25 fl. 6 kr. 20 dl. — Caspar Sturmb[33]) Orglmacher umb ain gemacht werkh vermög der Vrkhundt 400 fl.

1574. Dem Sturmb Orglmacher umb ain neues werckh 550 fl.

1578. Caspar Sturmb 3 Quot. Bast. Pf. Mich. 52 fl. 30 kr. Hernach er seines Dienstes erlassen worden.

1603. Hannsen **Veldtmeistern**, Organisten von Berchteßgaden wegen ettlicher Jr. Drl. dedicierten Messen und Magnificat 12 fl.

1569—1575. **Ivo de Vento**, Organist (Siehe unter I.)

1624. Caspar **Vincencens** gew. Würzburgischen Organisten hinterlassenen Erben wegen durch denselben der chrfl. Dl. vor diesem deducirten musikalischen Puechs verehrung 60 fl.

1665. Hans Ludwig **Wendler** Churfl. Organist des Jars 300 fl. Addition 50 fl. Aber Addition weil er sowohl die Kirchen- als Tafeldienst zu Hof allein versieht 150 fl. Aber Addition weil er die 2 Cantoreiknaben Mich. Reiner und Sebald Auer samt ihr Präceptor in die Kost nehmen und in der Musik instruiren soll wochentlich für jeden 2 fl. Sold für den Präceptor 24 fl., für Hauszins nebst 3 Klafter Holz 25 fl. = 361 fl. Widerumb Addition wen Zuericht. v. Stimmung des Tafl Instruments 30 fl. = 891 fl.

1669. Hans Ludwig **Wendler** Chrf. Hoforganist Sold 300 fl. Addition 50 fl. Kirchen- und Tafeldienst 150 fl. Für Sebald Auer Kost 208 fl. Präceptor 24 fl. Hauszins, Holz 25 fl. = 257. Daß er in diesem Jahr Auer Orgl schlagen und componieren lehren per Monat 3 fl.

[27]) Westenrieder, Baierisch-historischer Kalender (1788) S. 187. Lipowsky, S. 303. Sandberger I. 35.

[28]) Er war ein Schüler von Ant. Holzner. Siehe oben.

[29]) Caspar Perstl wurde sein Nachfolger. S. oben.

[30]) K. M. J. 1891, S. 72.

[31]) Siehe unter I. Joh. Cas. Kerle, 1669.

[32]) K. M. J. 1886, S. 84. Über das Leben und Wirken dieses bedeutenden Mannes siehe: W. Woker, aus den Papieren des kurpfälzischen Ministers Agostino Steffani, Bischofs von Siga, späteren apostolischen Vikars von Norddeutschland; erste Vereinsschrift der Görres-Gesellschaft pro 1885. Köln. Rudhardt, S. 72—76, 80—82, 84. Maier Nr. 236. M. f. M. 1880, S. 151, 159, 165, 190. Lipowski, S. 337. Kornmüller, II. 252. Riemann, S. 1025. Mendel IX. 411. Beilage zur Augsburger Postzeitung Nr. 99 vom 21. Dezember 1864, S. 393. Baini-Kandler: Über das Leben und die Werke d. G. Pierluigi da Palestrina. Leipzig 1834. S. 232. Eitner und Kade, Katalog der Musik-Sammlung der Königlichen öffentlichen Bibliothek zu Dresden. Leipzig 1890. S. 125. 126.

[33]) Lor. Westenrieder, Baierisch-historischer Calender rc. (1788) S. 191. 201. Westenrieder, Beyträge III. 82. Sandberger III. 34.



Zuericht. und Bestimmbung des Tafelinstruments 30 fl., in Sa. 823 fl.

1673. Hans Ludwig Wendler[34]) Churfl. Hoforganist hat das Jahr in Allem 530 fl. Starb nach dem 2. Quartal, seine Wittwe erhielt das 3. noch = 397 fl. 30 kr.

1669. Veith **Weinperger** Churfl. Trometer und Organist 3 fl.

1594. Adam **Widtmann** Organisten 6 fl. — Verehrung vff sein Hochzeit vermig der zetl zalt 5 fl.

1612. Abrahamen **Wißreutter** organisten so sich auf J. D. Herzog Albrechts Hochzeit bei dem tanzen und sonsten gebrauchen lassen, verehrt 10 fl.

1615. Abraham Wißreiter Organisten bei U. L. Frauen alhie umb ain Instrument 9 fl. 30 kr.

1580. Hanns **Wisreitter** Organisten für Stimmg. der Orgl v. and. Instrum. per 2 Jahr 70 fl. — Dem Wißreiter organisten per fünff hülzene Trumetten Rhor 7 fl. 30 kr.

1582. Dem Wißreiter Organist für Lernjungen Anndre Lindacher von Altöthingen 72 fl. 6 kr.

1585. Hannsen Wißreiter organisten wegmachung der Instrument 40 fl. — Dem Wißreiter[35]) organisten bei vnser Lieben Frawen alhie So den jungen Heren Hertzog Maximilian[36]) auf der orgl vnderrichtet 30 fl. — Hannsen Wißreither[37]) organisten allhie per 3 vogl Rhor für die Junge Herrschaft 6 fl.

1590. Hanns Wißreither Organist auf zörung nach Augsburg zur Herüberbringung ainer hilzinen Orgl 20 fl.

1672. Georg **Zellner** mit Ordinanz v. 27. Oct. als Hof Organist mit jerlich 300 fl. (1676).

1597. Marthin **Zweigler**, Organisten aus gn. 30 fl.

[34]) Lipowsky, S. 386.

[35]) Westenrieder Beyträge III. 95.

[36]) Maximilian I., Sohn des Herzogs Wilhelm V. geboren am 17. April 1573 in Landshut, vermählt 1. mit Elisabeth Herzogin von Lothringen, 2. mit Maria Anna, Tochter Kaiser Ferdinands I. (1556—1564), trat 1597 nach Abdankung seines Vaters die Regierung an, erhielt am 25. Februar 1623 von Kaiser Ferdinand II. (1619—1637) die Kurwürde und starb am 27. September 1651 in Ingolstadt. Lipowski, S. 202. U. Freidenreich, Panegyricus seren. Maximiliano Boicorum duci e bello, quo imperium pacavit, Austriam, superiorem Cæsari vindicav. etc. Mogunt. 1621. O. v. Schaching, Maximilian I. der Große, Kurfürst von Bayern. Freiburg 1876. Wolf, Geschichte Maximilians I. und seiner Zeit, fortgesetzt von Breyer. München 1807—1811. 4 Bde. Aretin, Geschichte des bayerischen Herzogs und Kurfürsten Maximilian I. Passau 1842. Stieve, Kurfürst Maximilian I. Freiburg 1882.

[37]) Westenrieder, Beyträge III. 96 und danach die M. f. M. 1876, S. 76 schreiben irrtümlich „Wißhofer". Lipowsky, S. 395.

IX.

Cornett- resp. Zinkenisten.

1669. Melchior **d'Ardespin**[1]) lt. Ord. v. 15. September als Hof Cornetist[2]) mit 250 fl. angeschafft.

1683. Melchior d'Ardespin Cornetist wird am 24. Decbr. auch für ainen Kammerdiener angestellt mit 200 = 600 fl.

1605. Hanns **Brimbß** Instr. v. Trom. Lehrjungen Lieferg. v. 20. März 40 fl. 26 kr.

1612. Johann Brimbsen Cornetisten zu merer lehrnung solcher Kunst nacher Brüssel per zerung 30 fl.

1613. Johann Brimbsen Cornetisten die ihme vor diesem nach Brissel geschickte und auf sein besoldung bereit geschriebene 110 fl. weile J. D. ime dieselben aus gnaden nachgesehen, widerumben hinaus lt. der ordinantz so bei der andern anschaffung umb besserung seiner besoldung willen beygelegt wirdt 110 fl.

1616. Johann Brimbs Musico aus gn. diejenigen 40 R. Taller, welche ime vor diesem an seinem hieraufraisen von Brissel bei curf. Cöllnischer Hofkammer fürgeliehen worden zu 1½ thuet 60 fl.

1628. Johann Primbß Cornetisten 300 fl. Noch Addition weiln Er ein Trometter sammt der Cornettistenstell versehen muß 50 fl.

1615. Johann Martin **Caesare**[3]) Cornetisten ist laut der ordinants vom 15. Aprilis mit Jerlichen 350 fl. angeschafft. — Johann Martin Caesare neu aufgenommenen Cornetisten als er sich um Dienst angemeldet und er J. D. ettliche Compositiones verert 50 fl.

1620. Johann Martin Caesare Instrumentisten umb das er ainen Jungen Geörg Martin genant auf'm Corneth gelernt und erwisen 100 fl.

1628. Giov. Martin Caesare Cornetisten und Kammerdiner 600 fl. add. 50 fl. (1668).

1623. Carl Marquart **Caesar** zum Instrumentisten mit jerlich 54 fl. vom 1. Mai beginnend, angeschafft.

1627. Carl Marquart Caesar bejahlt die 3 ersten Quartal 78 fl. Dann so hat dessen Vater aus ursachen er ine umb mehrere erfahrung willen des Cornets, Violin und Contrapunkts in Italien zu verschicken vorhabens, anstatt hievorigen gehabten lüffergelts so lang Er in Italia wirdet, vermüg ordinants jerlichen und vom 1. VIII bris d. J. an für alles und alles 189 fl. erlangt. (1628).

1665. Peter Francisco **Caesar** Cornetist und Violin Geiger 330 fl. (1672).

1614. Anthoni **Chambers** zu Prissl Erzherzog Alberti zu Oesterreich Capellmaister oder Cor-

[1]) Eitner, Bibliographie, S. 439.

[2]) Er wurde 1688 Konzertmeister und starb 1717. Maier Nr. 224. Rudhardt, S. 78.

[3]) M. Prætorius, Syntagma musicum. Tom. II. pag. 22. 35. 36. 41. sciagr. 8. 13. Riemann, S. 563. Mendel II. 622.

netisten verehrung wegen Johann Primbsen[4]) f. Cornetisten lehrung 100 taller = 143 fl. 58 kr.

1567. Dem Vilenno Cornazanno[5]) Zingkenplaser auf sein hochzeit 20 fl.

1570. Vilenno Cornazanno Pusauner 180 fl.

1571. Des Vilenno Vatter zu ainer zerung 20 fl.

1584. Vilenno Cornazano Zinckhenplaser per fünf newe Pusaunen von Nürnberg zebringen, sambt den vnkosten 87 fl.

1586. Dem Vil. Cornazano für 2 neue Trumeten aus Nürnberg hierher 50 fl.

1587. Vil. Cornazano weg ainer Baß Cornetta vnd anders so er von Venedig alheer bringen lassen 12 fl.

1588. Dem Vileno Cornazano seinen solld vnnd Pesserung 400 fl. — Vileno Cornozanusen Instrumentisten per ain Bagott von Venedig herauszubringen. Laut der Zetl 19 fl. 30 kr. — Per zwai Vogl Rohr für die Junge herrschafft 14 fl.

1591. Vileno Cornazano Costgellt für Jac. Paumann fürstl. Cornettisten auf 9 Wochen 21 fl.

1609. Phileno Cornazano Instrumentisten umb mererlei neue gesangbüecher von Wolfen Pichler in Augspurg so aus Italia zur f. Instrumentstuben gebracht worden 24 fl. 30 kr.

1624. Phileno Cornazano jerlichen Sold 452 fl., Geörgi ain claid 20 fl., weiln Er aber inhalt ainer zur chfl. Hofkammer gegebenen Obligation seinen Sohn Albrecht[6]) an dieser besoldung jerlichen ad dies vitæ 100 fl. volgen zlassen sich verschriben, welche 100 fl. nach sein des Vatters absterben, vermög beiliegender ordinanz den Sohn fürohin ainen als andern weg passieren, also alhier alleinig umb abschreibung willen gedachte 100 fl. und das dem Vater fürohin, welche Er für diß Jahr bereit empfangen, merers nit zu zalen alß 372 fl.

1627. Phileno Cornazano Instrumentisten per 2 für den Stubenvohl Hofcornetisten erkaufte Cornet 12 fl. Dito 1 für den Primbsen[7]) 6 fl.

1628. Phileno Cornazano hat anjetzt weiln sein Sohn Albrecht[8]) verschienes Jahr verstorben diejenige ime in Lebzeiten überlassene 100 fl. widerumben bekhommen, also sein vorgehabte besoldung 452 fl. und Geörgi ein claid 20 fl. thut 472 fl. zalt ime hievon die ersten 2 Quart. und ob Er gleichwoln im dritten verstorben, ist doch hernach seinen hinterlassenen Erben solch auß gn. verwilligt, also in Allem 359 fl.

1589. Anthoni Gousseau Zinggenplasser[9]) a 180. Angesch. 23. Juli 89. Angef. 6. Mai 89.

1590. Antonius Cosseau Zingenplaser hat das Jar Sold gehabt 180 fl. Hernach ist er zu Hof gespeist[10]) worden vnd sollen derowegen Ime an obgehörter Besoldung 30 fl. für den Tüsch abgezogen werden mit der Bezalung von Pfingsten angefangen. (1591.)

1568. Dem Dominico und seinem Brudern so umb dienst angehalten 24 fl.

1569. Dem Dominico zünckhenplaser auf sein hochzeit verehrung 30 fl. — Dem Dominico so er von zwo posaunen zepessern ausgeben 1 fl. 4 kr. 20 hl.

1585. Hans. Fürsten Zinggenplaser 12 fl.

1557. Jakoben Kuehsmair Zinkhen Plaser 135 fl. (1558.)

1611. Herrn Manggravens von Burgau Kammerdiener und Zinggenplaser so J. D. ettliche gesangbüecher präsentiert zur verehrung 12 fl.

1625. Geörgen Marthin Cornetistenjungen von schreibung etlicher gsangbüecher zur chfl. Hofcapelle 23 fl. 20 kr.

1568. Francisco Most Zünckhenplaser zwo Quottember 90 fl.

1569. Dem Francikso Most Zünckhenplaser aus gnaden 20 fl.

1570. Franciscus Most Pusauner ist bez. 180 fl.

1573. Den 2. May dem Francisco Mosto zünckhenplaser bezalt als er anheimbs geraist aus Gn. 75 fl. (1579).

1586. Bezalt Ferdinanden Pagano Zinckhenplasern 183 Cronen zu 92 k. So sein Vatter in Florenntz von seiner f. G. wegen ausgelegt hat 280 fl. 36 kr.

1587. Ferdinando Pagano bezahlt an den 180 fl. — 90 fl., hernach er geurlaubt worden.

1593. Ferdinando Pagono welsch. Zinggenplas. Anno 86. 150 fl. geliehen, die hätten an der Besoldung abgezogen werden sollen, kam er zu bald fort.

1591. Jacob Paumann Cornettisten ad 1591, Sold neben dem Tüich zu Hof[11]) 50 fl. Angesch. 22. Jan. 91. Angef. Mich. 90.

1596. Jacoben Paumann Cornatisten erst Quartal 50 fl. Hernach entlassen.

1628. Geörg Pichler umb daß er auf dem Cornet und clainen geigl lernen solle vom 22. VIIIbris d. J. an als Instrumentenjung angeschafft mit jerlichen 104 fl.; dann dem Martin Caesar[12]) sein bestimmt jerlich lerngelt von obbemeltem Dato an 100 fl.

1608. Geörg Pötsch Jr. Drl. Erzherzog Ferdinand zu Oesterreich 2c. Musico und Cornetisten wegen etlicher unseren gn. Herrn verehrten musikalischen büecher lt. scheins 40 fl.

1613. Hans Stubenvohl[13]) Cornetist ist lt. der ordinants vom 24. Juli angeschafft mit jerlichen 220 fl.

---

[4]) Siehe oben.
[5]) Siehe unter VIII.
[6]) Siehe unter VIII. Albr. Cornazano 1624.
[7]) Siehe oben.
[8]) Siehe unter VIII.
[9]) Praetorius II. pag. 22, 35, 36, 41. sciagr. 8, 13. A. Reißmann: Illustrierte Geschichte der deutschen Musik. Leipzig 1892. S. 151. Riemann, S. 1205. Wasielewski, S. 86, 100. Mendel-Reißmann XI. 492. Kornmüller, S. 473.

[10]) Rudhardt, S. 28.
[11]) Rudhardt, S. 28.
[12]) Siehe oben.
[13]) Siehe oben Phil. Cornazano 1627.

1625. Johann Stubenvohl Cornetisten aus gn. umb seiner gelaisten Dienst willen 100 fl. (1628).

1582. Hans Jacob Drechsl Zinggenplaser a 250 fl. Quott. Weihn. anzfgn. 62 fl. 80 kr.

1589. H. Jac. Trächsl frl. Zinkenpl. Cost Lerngelt des Pühlers Sohn 184 fl. 15 kr.

1597. Hans Jacob Trexl gew. Züngenplaser und Cammerdiener auf fl. Bev. 421 fl. 21 kr.

1557. Hansen Widmann Zinckhen Plaser 100 fl.

1588. Hannsen Widman Zinggenplasern sein Ausstand von Ao. 87. 35 fl. vnd diss Jars per die ersten drei Quartal 105 fl., zusamen 140 fl. Hernach er gestorben.

1606. Philippen Zindello[14]) Zinckhenblasern von Augsburg verehrung 50 fl. Mehr zur Zehrung hin und wider 15 fl.

1609. Dem Zindello von Augspurg wegen er in f. D. g. H. ꝛc. ettliche sachen componirt verehrung vermüg scheins 100 fl.

1613. Philipps Zinderle von Augsburg umb verehrten Gsang willen 12 fl.

1615. Philippen Zünderle von Augsburg wegen überschickten compositiones zu ainer verehrung 25 fl.

1617. Philippen Zinderle zu Augspurg Cornetisten aus gnaden und zu ainem neuen Jar 25 fl.

X.

Geiger.

1575. Matheusen Alberti geiger[1]) zalt ainen halben Hauszünß Georgi verfallen 9 fl. — Item bezalt Mathio Geiger ain Hauszünß so sich Michaelj verfallen 9 fl.

1600. Hannsen Bergelo Geigenmachern wegen besaittung etlicher Geigen 5 fl. 30.

1602. Hannsen Bergetter für Geigenbesaitung 5 f. 30. 5 fl. 40.

1603. An Bergete wegen Geigenreparatur 7 fl. 30.

[14]) Fétis, biogr. univers. unter Zindel; siehe Eitners Bibliogr. Zindelio S. 935.

[1]) Vergl. zu diesem Abschnitt: W. J. v. Wasielewski, Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert. Berlin 1878. S. 49. 55. 56. 57 ff. 64. 67. 68. 70. 95. Beiträge zur Geschichte der Violine und der ersten berühmtesten Violinisten. In dem neuen Rheinischen Merkur, 1819, S. 19 u. f. f. G. E. Anders, Beitrag zur Geschichte der Violine. Mit 13 Zeichnungen. (In der: Cäcilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt. Mainz 1832. Band 14. S. 247—257.) Hyac. Abele, die Violine, ihre Geschichte und ihr Bau, nach Quellen dargestellt. Neuburg a. d. D. 1864. Rühlmann, Geschichte der Bogeninstrumente. Braunschweig 1882. 2 Bde. Jos. Wilh. v. Wasielewski, die Violine und ihre Meister. Leipzig 1869. 2. Aufl. 1883. 3. Aufl. 1893. Jos. Wilh. v. Wasielewski, die Violine im 17. Jahrhundert und die Anfänge der Instrumentalkomposition. Bonn. 1874.

1580. Mathiasen Bisutzi[2]) Geigern seines Vetters des Cerbonj[3]) Geigers seligen ausstendigen Sold von der Quotember vasten Anno 79 bis 10. Novembris bemelts Jars thuet $2^1/_2$ Quot. Jede $37^1/_2$ fl. Mer zalt Jme so er von seine f. gn. wegen zwayen Singern ausgelegt hat 24 V. In Münz 36 fl. — Mathiasen Besutzi Geigern seinen Hauszinnß Georgj verfallen Zalt 9 fl. — Mathiasen Besutzj Geigern 180 fl.

1581. Mathiasen Pisutzi Geigern Per Coßtgeld Lernung vnnd vncosten für den Mathes Zwerger Laut der Zetl Zalt 15 fl.

1583. Mathesen Pisutzi Geigern per Lifergelt vnd vncosten yber drej Florentinische Knaben 73 fl. 31. 1.

1585. Mathiasen Bisutzi Geigern Per vncosten für den clainen Johannes Zinggenplaser 22 fl. 30.

1587. Matthaeo Bisutio Frl. musico auf sein Raiß 20 fl.

1590. Matthiasen Bisutzi Instrumentisten völlig Sold 180 fl. — Matthias Bessutio welscher Geiger mit Zwayen Pferden nach Maylandt auf Zörung in Anno 87 = fl. 20.

1591. Matheusen Piusuzi Geigern vnd Silberdienern. Jst de Ao 91 nichts bezalt worden.

1593. Matthias Bisutius 180 fl.

1595. Matteo Bisuzio Instr. de 94 = 180 fl. pro 95 Nihil. Dann er hernach Prouisioner worden. — Mattes Pisutzj gewester vndter silber Camerer, wird mit Jerlichen 100 Cronnen hiemit angeschafft den 21. Julj Anno 95 vnnd soll mit der bezallung nach entlassung seines dienst so mit Anfanng diß Jars beschehen Angefanngen werden lt. der Anschaffung hiebej. daran Jme zallt 81 fl.

1604. Besutzi Vasten 37 fl. 30 dann †.

1568. Zerbaino[4]) Geiger 150 fl.

1570. Cerbanio geiger 150 fl.

1579. Cerbonj[5]) Geiger die Quott. Vasten 37 fl. 30. Hernach er gestorben.

1595. Caspar Ferro vnnd marco geig(er) Bass(ist)a vnnd Tenorista 4 fl.

1671. Christop Fuga[6]) Hof- und Camer Violist 400 fl.

1672. Fuga erhielt nur für 3 Quartal.

1581. Julius Gilgi[7]) das Jar vermög des Newen Stats 300 fl. Quot Mich. angefangen 150 fl.

[2]) Siehe unten.

[3]) Siehe 1567 Matheisen geiger etc. unten.

[4]) Wird schon 1563 erwähnt. Sandberger III. 20. 35. 114. Siehe unten L. Tertio.

[5]) Siehe oben Math. Bisutzj 1580.

[6]) Maier, Nr. 228.

[7]) In einem Briefe aus München vom 14. August 1574 an den Prinzen Wilhelm in Landshut bittet Orlando Herzog Albert V. den Julio Giglio in seinen Dienst zu nehmen, er werde mit ihm allein mehr Freude haben als mit Seiner ganzen Musik. K. M. J. 1891, S. 102, Nr. 12. — Über den Prinzen Wilhelm, den nachmaligen Herzog



1582. Juliusen Gilgj Geigern 300 fl.

1589. Julio Gigli Hauszinß 30 fl.

1589. Julio Gigli Sold 300 fl. Pösserung 100 fl. per Brod vnd Wein so Im hieuor ab der frl. Khellerei geraicht worden Angesch. 26. Juni 89. Angef. Pfingst. 375 Daran ist Jme bezalt 175 fl.

1592. Julius Gilli pro 92 nur 300 fl. 10. Den Rest wohl bei Jner Camer.

1592. Verner bezallt dem Jullio Gillj vmb verfallener Zinsungen aus seiner von dem Arribanio Jme geschenkhter Behausung semel pro semper 51 fl.

1596. Juliusen Gülgio de Jmolj bezalt so er einen Musico, wellicher Jr Drl. Gesanng verehrt, aus Gn. zuestellen müessen 50 fl.

1597. Julien Giglij seinen soldt, lüfer: vnd gnaden gelt diß Jars bezalt 600 fl.

1604. Juli Gilgi Cammer Musico Sold 600 fl. Claid 42 fl.

1612. Julio Gilgen gew. Musici [8]) seel. Erben umb seiner getreuen Dienst willen aus gn. 50 fl.

1591. Hannsen Kholln [9]) Lautenmachern alhie, per ein Studier-Geigen so er einem Khnaben in der Canntoreij gemacht 5 fl.

1567. Mattheisen geiger nachdem ehr allerley welsche Ding dediciert 50 fl.

1568. Mathias [10]) Cerbanio [11]) vnnd Lucio [12]) bj geiger Haußzünß Georgj verfallen 27 fl. — Mathieas Geiger 150 fl.

1577. Mathiesen Geiger zalt an seinem Jerlichen Sold der 150 fl. die Zwo Quott. Vaßten vnnd Pfingsten 75 fl. Hernach Jme ernanter Sold Monatlichen auf Zechen Cronen gepessert worden.

1579. Matheis geiger 210 fl.

1579. Michaeln Geiger gewesten Canntoreij Knaben. Zur Abferttigung 10 fl.

Wilhelm V. vergl. K. M. J. 1895, S. 82, Anm. 14. — Über Herzog Albert V. siehe K. M. J. 1894, S. 65, Anm. 15, sowie Rüpprecht, Herzog Albrecht V. von Bayern und seine Stände. München 1883. F. Beck, Leben und Wirken Albrechts V. München 1842. M. Jungermann, Albrecht V., der Großmüthige, Herzog von Bayern. München 1843. A. v. Druffel, Briefe und Akten zur Geschichte des 16. Jahrhunderts, mit besonderer Rücksicht auf Bayerns Fürstenhaus. I u. II. München 1873. 1880. Flieg. Blätter 1876, S. 47. 55. 67. 79. Mus. sao. 1889, S. 167.

[8]) Giulio Gigli da Jmola, Instrunentist, † im ersten Quartal 1610. J. J. Maier. — Sittard, Briefe, S. 43. Eitner, Bibliogr. S. 592. Maier Nr. 76. M. f. M. 1869. 54.

[9]) Wird in den Rechnungen erwähnt von 1560 bis im zweiten Quartal 1599 wo er starb. Westenrieder, Beyträge III. 73. 75. 116. Lipowsky, S. 155. M. f. M. 1876, S. 75. Sandberger III. S. 11. 19. 195.

[10]) Vielleicht identisch mit Mathias Besutzi 1580 oben. J. J. Maier.

[11]) Siehe Cerbanio oben.

[12]) Siehe Lucio Tertio unten.

1605. Egidien Moiet Instrumentisten 200 fl.

1608. Egidien Moiet Instrumentisten vf sein vnderthenigist anhalten auß gn. 100 fl.

1613. Egidien Moiet Instrumentisten zu ainer Pausteur 24 fl. Soldt 200 fl. Addition 100 fl.

1619. Egidien Moet Instrumentisten aus gn. und zur zehrung ins pad 50 fl.

1620. Egidio Moiet Musico umb seiner dienst und obliegender schwachheit willen aus gn. zur steur und einer zehrung in ein vorhabend wild padt oder Saur Pronen lt. schein 200 fl.

1624. Egidio Moyet Hofmusico umb das Er seinen eltern Sohn Egidien auf der Viola Bastarda abgericht und den jungen Irani ebenmessig zu instruiren sich gehorsamist anerbotten, uß. gn. 400 fl.

1625. Egidien Moiet Instrumentisten auf sein raiß ins Neiderlandt nacher Prissel zu einen zehrpfennig 30 fl.

1626. Egidien Moiet der zeit zu Brüssel krank 25 fl.

1627. Egidien Moiet chfl. Instrumentisten, welchen J. chfl. Dl. eine zeitlang zu Prisl auf der Violin Bastart instruiren lassen zu wider heraufraisen als ein zehrung 60 fl., dann seinem maister zu einer Recompens Cronen 30 für 40 tallern gerechnet. — Egidien Moiet Instrumentisten umb ain geigen oder Viola Bastarda in Prüssl zuerkaufen 15 fl.

1628. Egidien Moiets wittib Catharina Provision 50 fl.

1624. Egidius Moiet der jünger als Instrumentist aufgenommen mit jerlichen 220 fl. (1628.)

— Franziskus Moyet vom 1. Juni d. J. zum Instrumentenjungen angeschafft mit jerlichen 104 fl.

1568. Anthonj Geiger 180 fl.

1571. Dem Anthonj Morarij geiger zu ainer Vnnderhaltung alls ehr aus welschland khommen 43 fl. — Dem Anthonj geiger fürgelich 45 fl. — Mer bezalt dem Francisco Fenerolo vmb das ehr den Anthonj Morarj geiger wider Alher gebracht vnd zu erkhauffung aines Roß, auch für das so ehr alhie verzert in Alls 150 fl.

1575. Annthonien Geiger für ainen Praunen gaul lautt der Zetl 75 fl.

1583. Empfangen von Anthonien Morarj Geigern, dieselben Jerlichen mit 5 per Cennto auf Tryum Regum zuuerzins. vnnd Anno 84 erstmals 500 fl.

1584. Empfangen von Anthonien Morary Geigern, die Jerlichen auf Trium Regum zuuerzinsen 1500 fl. Nota. Jn Anno 83 hat er auch 500 fl. heergelichen, darumben Jme ain Verschreibung per 2000 fl. Lauttend gegeben worden, die werden in ainer Post mit 100 fl. verzinnst.

1585. Von Anthonien Morarj so Er auf Ewigen Zinnß angelegt hat 1000 fl. — Jtem von Jme empfangen Paar Gellt 1200 fl. vnnd dann 800 fl. hat er seinen f. gn. Bar-

tholomej Anno 84 fürgelichen gehebt, welche alhie auch für empfanngen vnd dagegen bei seiner f. gn. Connto widerumben in ausgab gesetzt worden. Thuet diese Post zesamen darumben Jme ain verschreibung zugestelt worden, dauon sich auch der Zinnß Prima Julij verfelt 2000 fl. — Item Empfiengen seine f. gn. Bartholomej Anno 84 von dero Musico Anthonien Morarj darumben sy Jme vnnd seiner Ehewürtin Anna ein Zinnßverschreibung zugestellt 800 fl. Die sind anheur in Einnam und außgab zuuerraiten befolchen. Thuet demnach dise Post die Ich hieuornen in Einamb auch eingebracht vnnd alhie widerumben in ausgab khombt wie oben 800 fl. — Mer haben seine f. g. von den 1200 fl. so er Morarj vber obbemelte Post noch hergelichen zu aigen Henden empfangen laut d. Zetl 250 fl. — Anthonien Morarj auf Trium Regum 50 fl. — Mer Jme auf Ultima Decembris Ao 84 verfallen laut seiner Quitung 100 fl. Nota Er hat hieuor auf Trium Regum 25 fl. Zinnß einzenemmen gehabt, thuet haubtsuma 500 fl. Aber noch 1500 fl. darauf erlegt, das er ainen brief per 2000 fl. gemacht Zünßzeit vltima Dezembris vnd Ao 84 erstmals. Dauon Jme dann obbemelter Zinnß also bezalt worden. — Anthonj Morarj Musicus hat sein f. gn. Bartholomej Anno 84 fl. 800 fürgelichen vnnd zu aigen Henden erlegt dauon ist Jme anheur Zinnß gelt bezalt 40 fl. — Anthonien Morarj Geigern aus Gnaden 200 fl. — Anthonien Morarj Geigern 450 fl.

1586. Anthonien Morarj Zalt auf Prima Jener 100 fl. vnnd auf Trium Regum 100 fl. darunter 50 fl. anheur erstmals verfallen. — Anthonien Morarj auf 10. Julij anheur erstmals 100 fl. — Der Anthonij Morärin Per Fünff vergoldte Pecher so von Jr genommen worden vnnd in der Silber Rechnung einkhomen 140 fl. — Anthonien Morarj Per Zörung mit zwen welsch. Priestern aus Italien heraus 50 fl. 1.

1587. Dem Anthonio Morarj per Härbringung der 6 Geigen von Pressa 78 fl. 2. — Dem Anthonio Morario Geiger per sein ausstendiges Claidt von Anno 86 her 20 fl.

1589. Empfangen von Anthonio Morarj fr. Musico so von seiner verkhaufften Behausung herrüret auf Laurentj zuuerzinsen 2000 fl. — Anth. Morarj Welschen Musico wegen der Behausung in der Graggenaw so Jre frl. gn. von Jme erkhauft haben vmb derselben Khaufsumma Jme Morarj ein Zinßverschreibung gegeben worden, laut aines frl. Decrets darinnen auch 35 fl. Jme Jerlich für den Haußzinß zubezalen inseriert worden, derowegen anijetzt 2000 fl.[13])

1590. Von Mariae Anthonien Morarj Welschem Musici Hausfrawen empfangen auf Laurentj zuuerzinsen 165 fl. — Anthonien Morari frl. Instrumentisten völliger Sold 450 fl., Gnadengellt 132 fl. von wegen des Roß darauf er das Futter gehabt 45 fl. Für den Hauszinnß 35 fl., in Sa. 662 fl.

1597. Anthonien Murarj[14]) Geigern, an den Jerlichen 662 fl. soldt, lüfer: vnd gnadengelt das erste Quartal diß Jars, darinnen er verstorben[15]) bezalt 165 fl. 30. — Anthonis Moraren seligen Wittib per ein Instrument so sy Jren Drl. verkhaufft laut Dekrets 30 fl.

1568. Hanival Geiger 144 fl.

1588. Hanibaln Morarj seinen Sold von diesem Jar 180 fl. — Hanibaln Morarj Musico zu seiner vorhabenden Raiß in Italien 16 fl. — Hanibaln Morarj Geigern seinen Hauszinß vom verschienen 87. Jar zalt So er selbigen Jars mit eingenommen 9 fl. — Mer Jme solchen Hauszinß von disem 88. Jar. Ist ordinari 9 fl.

1589. Hanibaln Morarj bezallt an seinem Jerlichen sold der 100 fl. bis die Quot. Vast. vnd Pfing. 90 fl. vnd von dannen an, auf den 20. Julij diss Jars lestmals 10 fl. Hernach ist er geurlaubt worden.

1590. Hannibal Morarj Instrumentist hat seine Allte besoldung widerumben erlangt 180 fl. Angeschafft den 9ten Decembris Anno 90 vnd soll mit der bezalung von Prima Augustj diss 90 Jars angefanngen werden, laut der Signatur vnd Zetl hiebeij. Bezallt Jme demnach an solchem seinem Sold, souil es Jme von Prima Augustj bis zu beschluß diss 90. Jars pro rato getroffen als nemblichen 75 fl.

1595. Hannibal Murari[16]) an seinem Gnadengelt den Rest de Ao 94 zalt 22 fl. 30. Vnnd dann biß auf 1. Oktobris diß Jars pro rato bezalt 33 fl. 45. Hernach er verstorben.

1571. Babtista Morarj[17]) geiger aus gnaden 50 fl.

1573. Mer am tag Palmarum bezalt Joan Babtista geiger aus gnaden 20 fl. — Den 27. Septembris bezalt gnaden gellt dem Johann Babtista Moräry geiger 30 fl.

1577. Dem Johann Baptista Morarj aus gn. zalt 40 fl. — Johann Babtista Morarj zalt die zwo Quott Vaßten vnnd Pfingsten 90 fl. Hernach er gestorben.

1608. Hanns Porger für Besaiten und Renouiren von Geigen vom 1. April mit 40 fl.

1609. Hansen Pieger Burgern alhie umb daß er bei den Instrumentisten Stuben die gaigen besait und anders mer verricht Sold 40 fl.

---

[13]) Sandberger schreibt (III. 182) irrtümlich 200 fl., während er auf S. 187 richtig 2000 fl. setzt.

[14]) Maier, Nr. 76. 257. Eitner, Bibliogr. S. 733. M. f. M. 1874, S. 111. 1876, S. 118. S. W. Dehn, Sammlung älterer Musik aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Berlin 1837. Lfg. VIII, 8.

[15]) Maier schreibt (S. 53) irrtümlich 1599.

[16]) M. f. M. 1874, S. 111. Sandberger, III. 36. 192. 220.

[17]) M. f. M. 1874, S. 111. Sandberger, III. 53. 68. 69. 96. 99.

1615. Hanns Perger[18]) Geigenmacher, wegen Besaitung der Geigen vnd andere dergleichen Instrument 40 fl.

1621. Hanß Perger Burger alhier wegen Besaitung etc. 40 fl.

1622. Hans Perger bezalt ime bis auf sein abstand das 1. Quartal 10 fl.

1569. Am 15. Martij Christoff Pocis[19]) geiger aus gnaden 20 fl. — Den 24. October dem Christof geig(er) Vererung 12 fl. — Christoph Pozis geiger 150 fl.

1571. Christoff Pozis geiger zur Zerung anheimbs 25 fl. Mer Jme vermög eines Fr. Beuelchs 12 fl. — Dem Christoff Pozis vmb Saitten 4 Taler 4 fl. 3 ß. 22 ₰.

1579. Christofferusen Potzis 180 fl.

1568. Den 28. Junij. Johann Babtista **Romano**[20]) geiger 25 fl. — Joan Babtista Romano bezalt haußzünß 12 fl. — Dem Joan Babtista Romano geiger aus gnad 25 fl. vnd dem francisco de Luca[21]) 20 fl.

1569. Mer vmb ain drinckhgeschier so dem Babtista geiger auf die Hochzeit verert worden 29 fl. (1571.)

1669. Franz **Rupert** v. Hormans Reith bei der Chrfl. Hofmusik Violist 400 fl. (1672.)

1587. Hannsen **Schöttl** Geigern in Aw allhie beij München zalt aus Gn. semel pro semper laut der Signatur 4 fl.

1591. Horatio **Sega** Musico neben der Lieferung zu Hof a 180 fl. Angesch. 21. Febr 91. Angef. 20. Nov. 90. — Horatio Sega Instrumentisten aus gn. 25 fl.

1592. Horatio Sega Musicus Soldt vnd Liefergellt 300 fl.

1595. Oratio Sega Geigern de 94 Rest 222 fl. 30. Für diß 95 Jar 350 fl.

1597. Oratio Sega musico zalt seinen soldt und gnadengelt 450 fl. — Lestlich Jme wagner[22]) per ein guldine Ketten, so dem Horatio Sega Instrumentisten von Jr Dt. wegen verehrt worden, vnd in der Silber-Rechnung einkhombt zalt 151 fl. 12.

1624. Franciscus **Siber** ist laut einer ord. umb daß Er sich nach Mantova und daselbst das Geigen auf der Violin noch mehrers erlernen solle neben 30 R. taller bewilligten Zehrungsunkosten vermüg ordinants vom 1. VIIIbris diß Jars angeschafft worden mit jerlichen 200 fl. (1628.)

1563. Mer bezalt dreuen geigern Nemblichen Lucio[23]) Zerbonio[24]) vnnd Mathio[25]) iedem 9 fl. so sich in der vaßten verfallen 27 fl.

1568. Lucio Geiger 150 fl. — Des Lucio geigers Sonn aus gn. 20 fl.

1571. Den 12. Augustj ist Luci **Terzo**[26]) fürgelichen worden 50 fl.

1573. Lucio Tertio aus Gn. 15 fl.

1577. Lucio Geiger zalt die zwo Quott. Vaßten Pfingsten 75 fl. Hernach er mit todt abgangen.

In seinen archivalischen Excerpten über die herzogliche Hof-Kapelle in München bringt der sel. Maier des weiteren noch Mitteilungen über Calkanten, Lautenisten, Harfenisten, Pfeifer, Posaunisten, Trompeter, Pauker und Trommler. Für den Musik- und Kulturhistoriker enthalten dieselben eine Fülle des interessantesten Stoffes. Da dieses Material jedoch zur Veröffentlichung im K.-M.-J. weniger geeignet erscheint, so werden auf Wunsch der Redaktion die Publikationen hiermit geschlossen.

Montabaur. **Karl Walter.**

[18]) Föringer, der bayerische Hofstaat unter Herzog Maximilian I. im Jahre 1615. München 1871. S. 16.

[19]) Sandberger III. 38. 39. 42. 53.

[20]) Siehe K. M. J. 1895. S. 82. Anm. 14. Sandberger III. 33. 34. 40.

[21]) War Posaunist und wird erwähnt von 1568—1573.

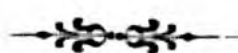
[22]) Ein Goldschmied in München.

[23]) Wahrscheinlich Lucio Tertio. J. J. Maier.

[24]) Siehe oben.

[25]) Siehe oben.

[26]) M. f. M. 1874, S. 111. Sandberger III. 20. 33. 54.



Ein deutsches Missale
aus dem Jahre 1529.



Durch die von Herrn Archivdirektor Wustmann in Leipzig für die Allgemeine Deutsche Biographie (Band 37, S. 653 f.) verfaßte Biographie des Buchdruckers Jak. Thanner, ward ich auf einen Druck v. J. 1529 aufmerksam, ein deutsches Meßbuch, dessen zweiter bisher allein in einem Exemplar der Leipziger Stadtbibliothek bekannt gewordener Teil die Trinitatiszeit enthält. „Das ander Teyl der Kirchen | gesenge | von dem | Ersten Sonntage | nach der heyligen | Dreyfaltigkeit bis | auff das Ad- | uent. | 1529. (mit Randleisten) Am Schluß: Gedruck zu Leyptzig



durch Jakob | Thanner. M. D. XXIX (darunter Thanners Signat) 224 Bl. kl. 8. Zu jedem Evangelium ein Holzschnitt. Archivdirektor Wustmann entlieh mir das kleine Buch, das der Betrachtung allerlei Rätsel bot, zu genauer Untersuchung aus der Leipziger Stadtbibliothek hierher, wofür ich ihm auch meinen verbindlichsten Dank ausspreche.

Von wohl drei verschiedenen Händen des 16. Jahrhunderts steht auf dem Vorsatzblatt geschrieben: „in der brobstin stul." „gehört in dy gottshaus vntzkouen." „Teütsch Bibliodeckh." Die beiden letzten Worte vielleicht erst später geschrieben. Den Ortsnamen weiß ich nicht zu bestimmen. Wäre Inzigkofen bei Sigmaringen gemeint? An dem betr. Ort ist jedenfalls ein Frauenkloster gewesen, in dessen Kirchenstuhl dies jetzt wieder nach Leipzig zurückgewanderte Exemplar des Meßbuches einst gehörte. Es enthält das proprium missarum dergestalt geordnet, daß zwischen die Sonntage die Festtage nach ihrer Lage im Jahre eingereiht werden. Dazu kommen noch für je zwei oder mehr Wochentage eigene Episteln und Evangelien; für diese Messen der Wochentage gilt natürlich im übrigen das proprium des vorausgehenden Sonntags mit. Jedes proprium besteht aus Introitus, Kollekte, Epistel, Graduale und Vers zum Halleluja, dem an den Festen eine Sequenz oder Prosa folgt, Evangelium, Offertorium, Communio und „Complenda" (Schlußgebet).

Die Liturgien der Sonn- und Festtage stimmen in den Texten (in der Anordnung zeigen sie eine nachher zu erwähnende Abweichung) vollständig mit denen des heutigen römischen Missales überein, nur daß der 3. 9. 14. 15. und 22. nach Trinitatis abweichende Kommunionen haben. Dagegen weichen die der Heiligentage großenteils von ihnen ab, teils in einzelnen Stücken, teils in allen. So stimmen z. B. Johann Bapt. (24. Juni), Johannes und Paulus (26. Juni), Peter und Paul (29. Juni) mit dem römischen Missale überein; in Visit. Mariæ (2. Juni) weicht im Introitus die Antiphon ab, der Psalm stimmt, Kollekte und Offertorium weichen ab, das übrige stimmt; Pauli Gedächtnis (30. Juni), Epistel und Evangelium weichen ab, das übrige stimmt. Vait und Modestus (15. Juni) hat eine ganz andere Liturgie, ebenso St. Kilian (8. Juli) u. s. w. Ich muß dabei bemerken, daß mir leider hier am Ort keine älteren Missales zur Verfügung stehen. Möglicherweise würde sich durch Vergleichung der lokale Kreis bestimmen lassen, dem die liturgische Anordnung unserer „Gesänge" entspricht, was jedenfalls, wie sich zeigen wird, für eine andere Frage von besonderer Wichtigkeit wäre.

Die deutschen biblischen Texte außer den Perikopen sind der Lutherischen Übersetzung nicht entnommen; ebensowenig wohl, soweit ich zu erkennen vermag, einer anderen, der katholischen Seite genehmeren deutschen Bibel. Sie sind vielmehr offenbar von dem Verfasser des Buches unmittelbar aus den Texten des römischen Missale übersetzt. Das zeigt sich z. B. an den Stellen, an denen der liturgische Text von dem biblischen in Kleinigkeiten abweicht. Gleich der erste Introitus (1. nach Trin.) beginnt: „Ich hofft ynn deyn barmhertzigkeit, O Herr," entsprechend dem Domine, in tua misericordia speravi des Missale; dem Bibeltext fehlt das Domine. Auch in dem Introitus des 3. nach Trinit.: „Herr meyn Gott, schaw ynn mich — vnd laß ab alle meine sund, Herr meyn Gott" entspricht das „Herr meyn Gott" dem Dominus — Deus meus des liturgischen Textes, welches dem biblischen fehlt. Die Übersetzung ist stilistisch ungeschickt und oft hölzern. Man kann zum Erweis den ersten besten unter diesen deutschen Texten wählen; am 1. nach Trin.: = 1. post pentec. heißt es z. B.

Intr.: Domine in tua misericordia speravi: exultavit cor meum in salutari tuo: cantabo Domino qui bona tribuit mihi.

Ps. Usquequo, Domine, oblivisceris me in finem? usquequo avertis faciem tuam a me.

Oratio: Deus in te sperantium fortitudo! adesto propitius invocationibus nostris: et quia sine te nihil potest mor-

Ich hofft von deyn barmhertzigkeyt, o Herr, meyn hertz ist erfrewet von deynem heyl, ich werde singen dem Herrn, der mir gab gute Ding.

Verß: Herr wie lang vergißest du meyn bis an das end vnd wie lang abkerest du deyn antlitz von mir.

O Gott eyn stercke deren, die ynn dich hoffen, bis gnediglich gegenwertig vnseren anruffungen, vnd darumb das die sterblich

talis infirmitas, præsta auxilium gratiæ tuæ, ut in exequendis mandatis tuis et voluntate tibi et actione placeamus.

blödigkeyt vn dich nichts mag, so verleyhe die hulff deyner gnad, auff das so wir erfüllen deyne gebot, das wir dir gefallen mit dem willen vnd mit dem werck.

Im Graduale: Beatus qui intelligit super egenum et pauperem. Verba mea auribus percipe, Domine, intellige clamorem meum.

Der ist selig, der sich verstehet vber den dürfftigen vnd armen. Herr, vernym meyne wort mit den ohren, verstehe meyn geschrey.

Anders steht es aber um die Episteln und Evangelien, bei denen sich der Verfasser des Missale offenbar unmittelbar auf den Lutherischen deutschen Text stützt. Wenn nicht anderswoher, so stand ihm das Luthersche neue Testament jedenfalls durch seinen Leipziger Verleger Thanner leicht zu Gebote, denn dieser hatte es 1524 nachgedruckt (s. A. D. B. l. c.)

Man könnte nun meinen, wenn der Verfasser sich in den Perikopen dem Lutherschen Text wenigstens im großen und ganzen anschloß, bei den übrigen Stücken der Liturgie aber anders verfuhr, so hätte ihn dazu die Rücksicht auf den Gesang bestimmt und es sei seine Absicht gewesen, die deutschen Texte der Introiten u. s. w. den gregorianischen Melodien der lateinischen anzupassen. Das ist aber nicht der Fall; ihre Accente und Silben sind zu abweichend, um sich den Melodien anpassen zu lassen, auch wenn man in Anschlag bringen will, daß die Melodien des heutigen Graduale von denen des 16. Jahrhunderts vielfach abweichen. Es mag dem Verfasser zu schwierig und umständlich gewesen sein, die vielen Texte des proprium in der Bibel aufzusuchen, was nicht immer leicht ist und mit den geringeren Hilfsmitteln des 16. Jahrhunderts noch schwieriger war. Daraus ergibt sich aber weiter, daß es seine Meinung überhaupt nicht war, seine deutschen Texte sollten beim Gottesdienste gesungen werden. Denn daß die alten gregorianischen Melodien sich auf ganz anders gestaltete Texte nur so schlechthin sollten übertragen oder durch neue Melodien gleicher Gattung sollten ersetzen lassen, das ist ein Gedanke, den ein des Kirchengesanges kundiger Mann des 16. Jahrhundert ganz unmöglich fassen konnte, weil die Sache selbst unmöglich gewesen wäre. Sollten seine Introiten 2c. in der Kirche vom Geistlichen oder Chor gesungen werden, so mußte er sie zu diesem Zweck den Melodien anpassen, eine übrigens so schwierige Aufgabe, daß die protestantische Kirche des 16. Jahrhunderts sie nur bei einer sehr beschränkten Zahl von Texten ausgeführt hat.

Was also war die Bestimmung des deutschen Missale? Die Antwort hängt zunächst von der Frage ab, ob das Werk zum Gebrauche in katholischem oder in lutherischem Gottesdienst bestimmt ist. Die Antwort hierauf läßt sich, wie mir scheint, völlig bestimmt geben.

Daß die deutschen Texte der Introiten, wie bemerkt, nicht für den Gesang des Chores bestimmt sein können, spricht an sich noch nicht gegen die Bestimmung des Buches für lutherischen Gottesdienst. Diese Stücke des proprium, soweit sie im lutherischen Gottesdienst ihre Stelle fanden, wurden damals vom Chor nur lateinisch gesungen; die Übersetzungen konnten also in ganz berechtigter Weise dazu bestimmt sein, die nicht lateinisch gebildete Mehrzahl der Gemeindeglieder mit dem Inhalt der Chorgesänge bekannt zu machen. In diesem Falle wäre es freilich wieder nicht nötig gewesen, auch die Perikopen abzudrucken. Denn wenn auch die biblischen Lektionen in den, hauptsächlich als Schulgottesdienste betrachteten Metten noch lange lateinisch gelesen wurden, so war dies doch mit den Perikopen im Hauptgottesdienst nicht der Fall. Wir lassen ja aber auch heute einfach im Anhang der protestantischen Gesangbücher die Perikopen abdrucken, um der Gemeinde das Kirchenjahr in seinem Aufbau vor Augen zu stellen. Also auch dies spräche noch nicht gegen protestantischen Charakter des Buches. Wohl aber thut es die unverkürzte Vollständigkeit, in der sich hier das ganze proprium des römischen Missale findet. So sah kein protestantischer, geschweige denn ein reformierter Gottesdienst im Jahre 1529 aus. Luther hatte bekanntlich aus prinzipiellen Gründen das ganze Offertorium aus der Meßliturgie entfernt; damit war, obgleich dies an sich nicht nötig gewesen wäre, auch die im proprium spe-

ziell als Offertorium bezeichnete Antiphone allgemein in Wegfall gekommen. Von allen mir bekannten Kirchenordnungen des sechzehnten Jahrhunderts läßt nur die kurbrandenburgische von 1540 das Offertorium bestehen. Die Gradualgesänge hatte Luther schon 1522 in der formula missæ beschränkt; meistens wurden die Gradualverse weggelassen und nur das alleluja cum versu, in älterer Zeit auch eine Festsequenz gesungen. Auch die communio kam überall stillschweigend in Wegfall. Wieder kenne ich nur eine einzige Kirchenordnung, die Brandenburg-Nürnbergische von 1533, welche sie noch bestehen läßt. Die Einschränkung des Chorgesanges in diesen Stücken des de Tempore hängt mit der Ersetzung des lateinischen Chorgesanges durch das deutsche Gemeindelied zusammen. Unbedenklich aber behaupte ich, daß so, wie in unserem Thannerschen deutschen Missale in der ganzen Reformationskirche nirgends ein Gottesdienst liturgisch gestaltet war.

Ein zweiter entscheidender Grund gegen den protestantischen Charakter des Buches sind die vielen darin berücksichtigten Heiligenfeste (s. unten). Die Hauptmarienfeste, die Aposteltage, Maria Magdalena, Stephan, Michael, aller Heiligen u. a. wurden auch auf protestantischer Seite gefeiert, aber eine lange Reihe von Heiligenliturgien, wie hier, wäre für ein protestantisches Kirchenbuch völlig unmöglich. Ebenso unmöglich wäre für protestantischen Gottesdienst die Gestalt der betreffenden Kollekten, wenn es z. B. bei S. Onofrius heißt: „gib vns sanfftmutig **aus seyner Fürbittung** eyn gütige hörung."

Es kann hiernach kein Zweifel darin bestehen, daß das deutsche Missale für den Gebrauch in katholischem Gottesdienste bestimmt ist. Aber nicht, um damit eine Messe in deutscher Sprache herzustellen; dies verbietet sich ja schon durch den Umstand, daß die Introiten u. s. w. nicht zu den Melodien passen, also gesanglich nicht ausführbar sind. Der Versuch, deutschen Gottesdienst einzuführen, ist auch in der deutschen katholischen Kirche des 16. Jahrhunderts niemals ernsthaft gemacht. Der deutsche Text des Proprium kann mithin nur dazu bestimmt sein, die Nicht-Lateiner mit dem Inhalt der Meßliturgien bekannt zu machen, damit sie dem Gange der heiligen Handlung mit Verständnis folgen können. Dieser Gedanke **mußte** den Katholischen damals nahe treten, sowohl wegen der immer wieder stark betonten Einwürfe gegen die fremdsprachigen Texte, als weil die Katholiken die Augen unmöglich dagegen verschließen konnten, daß sich vermöge der deutschen Gottesdienste nicht nur eine unmittelbare Anteilnahme der Gemeinde am Gange der heiligen Handlung, sondern auch ein viel innigeres Verhältnis zur Bibel herstellte. Es ist durchaus erklärlich und naheliegend, daß man zu dem Versuch griff, diese selben Vorteile auch unter Beibehaltung der lateinischen Sprache durch die den Laien in die Hand gegebene Übersetzung zu erreichen. Werden doch auch heute solche deutsche Meßbücher gebraucht und ihre Verbreitung von kirchlicher Seite gefördert. Deswegen hat denn auch das Leipziger-Exemplar unseres Meßbuches einst nicht in eines Propsten, sondern in einer **Pröpstin** Kirchenstuhl gehört. Eine Pröpstin las keine Messe.

Wenn also das Buch ohne Frage von katholischer Herkunft und Bestimmung ist, so tritt uns dabei dennoch wieder ein formelles Bedenken entgegen. Dem Leser wird es schon aufgefallen sein, daß schon sein Titel von den Sonntagen nach Trinitatis spricht, wie dies in der protestantischen Kirche durchweg Sitte ist, während das römische Kirchenjahr in alter und neuer Zeit in der zweiten Hälfte ebenso ausnahmslos die Sonntage post pentecosten zählt. Trinitatis fällt ja auf den ersten Sonntag nach Pfingsten, der deswegen in der römischen Kirche zwei Liturgien hat, die eine de Ss. Trinitate die andere de Dominica I post pentecosten. Wo die letztere, wie bei den Protestanten, ganz wegfiel und am ersten Sonntag nach Pfingsten nur die Trinitatisliturgie gebraucht ward, da ist es ja ganz erklärlich, daß auch die Bezeichnung des Sonntags als 1. nach Pfingsten wegfiel und man infolgedessen die weiteren Sonntage auch nicht mehr als 2., 3. u. s. w. nach Pfingsten, sondern als 1. 2. u. s. w. nach Trinitatis bezeichnete. Das wäre eine Äußerlichkeit und es wäre gleichgültig, ob der Sonntag als 1. nach Trinitatis oder 2. nach Pfingsten bezeichnet würde. Aber es steht damit eine sachliche eingreifende Verschiebung innerhalb der Perikopen zusammen, durch welche sich bis heute die liturgische Reihe der protestantischen von der der katholischen Kirche unterscheidet. Man verlegte

nämlich die Liturgie des 1. post pentecosten auf den nächsten Sonntag, also auf den 1. nach Trinitatis (= 2. post pent)., indem statt des dazu gehörigen Evangeliums (Luk. 6, 36 f.) das Evangelium vom reichen Mann und armen Lazarus (Luk. 16, 19 f.) eingestellt wird. Möglich, daß die große Popularität dieses Evangeliums im sechzehnten Jahrhundert, wie wir sie aus den zahlreichen Verwendungen in Kunst und Dichtung, namentlich im Drama erkennen, dazu den Anlaß gab. Die Liturgien des 2. und 3. nach Trin. entsprechen sodann denen des 2. und 3. post pent. Am 4. nach Trin. aber stellte man in die Liturgie des 4. post pent. statt ihres Evangeliums (Luk. 5, 1 f.), das aus der Liturgie des 1. post pent. beseitigte Evangel. Luk. 6, 36, (s. o.) ein, stellte dafür wieder Luk. 5, 1 f. auf den nächsten 5. Sonntag nach Trinitatis u. s. w. bis ans Ende der Trinitatiszeit, so daß hier nun stets das Evangelium, welches ursprünglich dem unter je zwei Sonntagen vorausgehenden angehört, mit der Epistel und der gesamten Liturgie des nachfolgenden verbunden wird.

In der ersten Hälfte des Kirchenjahres sind noch an zwei Stellen zwei kürzere Umstellungen gleicher Art eingetreten. Auf den 1. Advent war statt seines ursprünglichen Evangeliums (Luk. 21, 25 f.), das Evangelium vom Einzug in Jerusalem Matth. 21, 1 f. gestellt, welches sich an palmarum noch einmal statt des dort ursprünglichen Evangeliums Matth. 26, 2 f. wiederholt. Darnach schob man dann das freigewordene Luk. 21, 25 f. auf den zweiten Advent, und von hier Matth. 11, 2 f. auf den dritten. Erst die Liturgie des vierten Advent bleibt wieder unverändert. — Endlich ward das Evangelium von Reminiscere (Matth. 17, 1 f.) auf den 6. nach Epiphanie versetzt und an Reminiscere durch Matth. 15, 21 f. ersetzt. Wenn der erste Teil des hier besprochenen Thannerschen Missales vorläge, so würden wir ohne Zweifel auch diese Abweichungen von der römischen liturgischen Anordnung, so gut wie die des zweiten Teiles finden.

Woher diese Änderungen in den Liturgien stammen, die sich in der lutherischen Kirche von Anfang an vorfinden, das zu ermitteln, ist mir nicht gelungen. Man pflegt sie den Protestanten Schuld zu geben, denn eine gewisse Schuld hat, wer immer diese Änderungen einführte, auf sich geladen, indem er in gedankenloser Weise übersah, daß dadurch, wenn auch erkennbarer Weise nicht überall, so doch an manchen Stellen der Zusammenhang der Liturgie zerrissen ward. Es ist hier nicht der Ort, auf die kontroverse und schwierige Frage einzugehen, ob zwischen Epistel und Evangelium ein Zusammenhang stattfinde oder ob sie nur zufällig, etwa als Fragmente ursprünglicher lectiones continuæ neben einander geraten seien. Ich muß aber sagen, daß mir der Zusammenhang ebenso unzweifelhaft scheint, wie anderen die Zusammenhangslosigkeit. Man darf sich bei Untersuchung der Sache freilich nicht auf das Zusammenhalten der Perikopen beschränken, sondern man muß immer die übrigen Bestandteile des proprium mit hinzunehmen, um die verbindenden Gedankenfäden zu finden. Auch kann ich durchaus nicht behaupten, daß mir selbst dies überall gelingt, wohl aber, daß der Zusammenhang in zu vielen Fällen offen vorliegt, um an dem herrschenden Prinzip Zweifel zu gestatten. Mehr als durch etwas anderes aber bin ich in meiner Überzeugung gerade durch eine Vergleichung der hier besprochenen verschobenen protestantischen mit der ursprünglichen römischen Verteilung der Evangelien bestärkt, weil eben die Verschiebung an mehreren Stellen die Störung des alten Zusammenhanges erkennen läßt. In der lutherischen Kirche findet sich, wie gesagt, die jüngere Ordnung überall, ohne daß doch, soviel ich habe finden können, irgendwo etwas darüber und über die liturgischen Gründe, durch die man dazu bewogen worden wäre, gesagt würde. Das ist jedenfalls auffallend. Ebenso auffallend ist es nun aber, daß der katholische Verfasser unseres deutschen Meßbuches diese von der allgemeinen katholischen abweichenden Ordnung aufgenommen haben sollte, wenn sie nicht in der katholischen Kirche seiner Kirchenprovinz damals schon in Gebrauch gewesen wäre. Es führt dies weiter auf die Mutmaßung, daß ebenso auch Luther diese Ordnung nur so, wie er sie in der thüringisch-meißnischen Kirche bereits in Übung fand, aufgenommen und beibehalten hat. Diese Frage beantwortet und aufgehellt zu sehen, wäre immerhin von Interesse.

Ich will deshalb hier zum Schluß eine Übersicht der Heiligenfeste geben, welche in



dem zweiten Teil des Thannerschen deutschen Missales mit Liturgien bedacht sind. Vielleicht liegen für den Kundigen darin Winke zur Bestimmung der Kirchenprovinz, für die das Missale zunächst berechnet ist. Der erste Sonntag nach Trinitatis fiel 1529 auf den 30. Mai. Als Heiligentag folgt:

5. Juni: Bonifazius.
10. „ Onofrius.
15. „ Vitus und Medardus.
26. „ Johannes und Paulus.
29. „ Peter und Paul.
30. „ Pauli Gedächtnis.
4. Juli: (Sonntag) Ulrich.
8. „ Kilian.
13. „ Margaretha.
15. „ Apostel-Teilung.
17. „ Alexius.
22. „ Maria Magdalena.
25. „ (Sonntag) Jakob.
25. „ (Sonntag) Chrystophorus.
26. „ Anna.
29. „ Martha.
1. August: (Sonntag) Petri Kettenfeier.
3. „ Stephani Auffindung.
6. „ Sixtus.
10. „ Laurentius.
11. „ Tiburtius.
12. „ Klara.
20. „ Bernhard.
24. „ Bartholomäus.
28. „ Augustin.
29. „ (Sonntag) Johannis Enthauptung.
8. (od. 9.?) September: Kunigunde. (Nach dem heutigen ordo 3. März.)
21. September: Matthäus.
22. „ Mauritius.
29. „ Michael.
30. „ Hieronymus.
4. Oktober: Franziskus.
16. „ Gallus.
18. „ Lukas.
21. „ Elftausend Jungfrauen.
28. „ Simon und Judas.
1. November: Aller Heiligen.
2. „ Aller Seelen.
6. November: Leonhard.
10. „ Martinus.
19. „ Elisabeth.
22. „ Cäcilia.
23. „ Klemens.
25. „ Katharina.
26. „ Konrad.

Der erste Advent fällt 1529 auf den 28. November. Hinter der Trinitatiszeit folgt im Thannerschen Meßbuch noch je eine Messe für die Pestilenz, für den gehen tod, von der Weyßheit Gottes, von dem heyligen Geist, fur die krancke leut.“ Dann die Marienmesse, vom Sonnabend vor Trinitatis bis auf den Advent; (es ist die missa votiva de s. Maria a pentecoste usque ad adventum „Salve sancta parens“) und die Marienmesse „von weynachten bis man das Alleluja hinleget“ (d. h. bis Septuagesima) und von Ostern bis Trinitatis. Darauf die Kirchweihmesse (Terribilis est locus iste) und die Kräuterweihe auf Mariä Himmelfahrt.

Schleswig. **R. v. Liliencron.**

Die Redaktion des K.-M.-J. verdankt diesen interessanten Aufsatz der Güte des HH. Dr. Wilh. Bäumker, z. Z. Pfarrer in Rurich bei Aachen, dem der Propst des adeligen St. Johannesklosters zu Schleswig, Rochus Freiherr von Liliencron die kleine Studie behufs gelegentlicher Verwendung zur Verfügung stellte. Freiherr von Liliencron (geboren 8. Dezember 1820 zu Plön in Holstein) ist einer der hervorragendsten Literarhistoriker und germanischen Philologen, seit Jahren Redakteur der „Allgemeinen deutschen Biographie“, gab in vier Bänden die Historischen Volkslieder der Deutschen vom 13. bis 16. Jahrhundert heraus und schrieb in der „Vierteljahrschrift für Musik-Wissenschaft“, in Herolds Siona und in Einzeldrucken mehrere Abhandlungen und Aufsätze über die evangelische Liturgie und Kirchenmusik. Derselbe willigte auf Ansuchen der Redaktion gerne in die Veröffentlichung des vorstehenden Artikels im K.-M.-Jahrbuche ein und ersuchte sogar um Anmerkungen und Aufklärungen über einzelne, ihm dunkel erscheinende Punkte.

Die Redaktion des K.-M.-J. ließ jedoch die bibliographische Arbeit Liliencrons ohne Kommentar abdrucken und fügt die gewünschten Erläuterungen und teilweisen Berichtigungen an dieser Stelle bei.

Das „Thannersche Meßbuch von 1529“, von dem leider der erste Teil einstweilen als verloren gelten muß, ist unter die sogenannten Plenarien des 15. und 16. Jahrhunderts einzurechnen, über die Dr. Franz Falk in der dritten Vereinsschrift der Görres-Gesellschaft zur Pflege der Wissenschaft im

katholischen Deutschland (1889, Köln, J. P. Bachem) eine wichtige Abhandlung veröffentlichte mit dem Titel: „Die deutschen Meß-Auslegungen von der Mitte des 15. Jahrhundert bis zum Jahre 1525." (54 S.)[1])

Dr. W. Bäumker schrieb bei Übersendung der Arbeit Liliencrons: „Es existiert übrigens noch ein früheres deutsches Missal vom Jahre 1526. Vgl. mein Kirchenlied I. Band, S. 64, Nro. 108. Dasselbe hat die Ferdinandeumsbibliothek in Innsbruck gekauft. Rosenthal in München besitzt noch ein zweites Exemplar. Möglicherweise rührt dieses deutsche Missal von Peter Tritonius her, der in Schwaz wirkte. Vergleiche Monatshefte für Musikgeschichte in dem verunglückten Aufsatze über das älteste katholische Gesangbuch. 1895. Nr. 2. (und Mus. sacra 1895. S. 74. d. R.) Die Ordnung der Evangelien (Perikopen) in dem Missale 1529 war damals fast in ganz Deutschland üblich, auch die Zählung der Sonntage nach Trinitatis und nicht nach Pentecostes. Letztere ist römisch. Wo man das römische Missal einführte, wurde die Ordnung der evangelischen Perikopen auch römisch. Ich erinnere mich, aus meiner Jugendzeit, daß in Elberfeld z. B. am ersten Adventssonntage das Evangelium vom Einzuge Christi in Jerusalem verlesen wurde. Damals war das römische Missal in der Erzdiözese Köln noch nicht vorgeschrieben.

In einem Lütticher Missale v. J. 1552 ist die Ordnung so, wie im deutschen Missale 1529. Auch in der vita Christi von Leutholfus de Saxonia. Nürnberg 1478 am Schluß in der Aufzählung der ev. Perikopen."

Dr. Adalbert Ebner, dem die Redaction des K.-M.-J. Liliencrons Art. zur Begutachtung und gütigen Meinungsäußerung zusendete, schrieb u. a. treffend: „Gerade solche Einzeluntersuchungen über liturgische Handschriften und Drucke brauchen wir notwendig als Bausteine für spätere zusammenfassende Werke. Freilich wird das Verständnis des Thannerschen Missale sehr gewinnen, wenn man es im Zusammenhange mit ähnlichen Erscheinungen betrachtet. Es steht nicht vereinzelt da, sondern ist ein Glied einer langen Entwicklungsreihe. Wenn der Verfasser richtig bemerkt, daß sich gerade im Reformationszeitalter den katholischen Kreisen die Notwendigkeit nahe legen mußte, den Laien die Liturgie d. h. Übersetzung näher zu bringen, so ist ergänzend zu bemerken, daß das Verständnis hiefür schon viel früher vorhanden war. Ich habe in meiner Neubearbeitung der Thalhoferschen Liturgik (I. 89 f. und bes. 95 f.) einige Zeugnisse hiefür aus dem 13., 14. und 15. Jahrhundert angeführt, die sich unschwer vermehren ließen.

Was speziell die heilige Messe betrifft, so waren seit Erfindung der Buchdruckerkunst zahlreiche Plenarien, erst bloß Epistel und Evangelien, dann die ganzen Messen enthaltend erschienen. Von zirka 1470 bis 1525 sind über hundert solcher Ausgaben nachgewiesen (Thalh. I. 95). An diese schließt sich auch das Thannersche Missale von 1529 an. Wenn man dasselbe nicht mit dem reformierten (pianischen) römischen Missale, sondern mit den älteren Plenarien oder den Missalien deutscher Diözesen des 15. Jahrhunderts vergleicht, werden so ziemlich alle Eigentümlichkeiten desselben ihre Erklärung finden. Das gilt beispielsweise von der Perikopenordnung, von der Zählung der Sonntage nach Trinitatis u. dgl. All das findet sich, soviel ich aus der Erinnerung urteilen kann, in den spätmittelalterlichen Missalien Deutschlands ziemlich allgemein und wurde erst durch die Reform des römischen Missale unter Pius V. beseitigt.

Auch der Festkreis zeigt (abgesehen von Kunigund auf 8. oder 9. September [Verwechslung mit Korbinian??]) keine Eigentümlichkeiten. Es sind die damals in Deutschland fast allgemein gefeierten Heiligenfeste.

Schließlich bemerke ich noch, daß schon die Eigentümlichkeit der Gesangteile der Messe, welche (wenigstens die älteren) nicht der Vulgata, sondern der „Itala" entstammen, die Benützung einer Bibelübersetzung hiefür ausschloß. Die Benützung der Lutherischen Bibelübersetzung für die Lesestücke kann um diese Zeit kaum besonders auffallen."

In betreff des Ortes, an welchem das beschriebene Exemplar des Meßbuches von 1529 sich befunden hat, dürfte die Vermutung von Liliencron, es habe der Klosterpropstin von Inzigkofen bei Sigmaringen gehört, viele Gründe für sich haben. Die Namen der heil. Kilian, Ulrich und Kunigunde weisen wenigstens auf Süddeutsch-

[1]) Siehe auch Vorwort zu: „Kleines Gradual- und Meßbuch. Ein Gebet- und Betrachtungsbuch für Kirchensänger und gebildete Laien." Von Franz Xav. Haberl, Pustet, 1892.

land (Diözesen Würzburg, Augsburg, Bamberg); der nördliche Teil Württembergs (Diözese Rottenburg) hat ja bekanntlich zur Diözese Würzburg gehört.

Da nicht allen unserer verehrlichen Leser der 1. Band der Thalhofer-Ebnerschen Liturgik zur Hand sein dürfte, so läßt die Redaktion des K.-M.-J. die auf diesen Gegenstand bezügliche Stelle (B. I. 95 folgende) hier abdrucken.

„Wie die heilige Schrift selbst sofort nach Erfindung der Buchdruckerkunst in deutscher Übersetzung vervielfältigt wurde, so begann man auch alsbald diese Perikopenbücher oder Plenarien ins Deutsche zu übertragen und so die Episteln und Evangelien des Kirchenjahres samt einer kurzen Erklärung derselben dem Volke zugänglich zu machen. (Postillen). Später fügte man auch die übrigen Teile des Meßritus, besonders die Kollekten und einzelnen Votivmessen hinzu, so daß auf dem Titel gesagt werden konnte: „Das alles nach einem ganzen (lateinischen) Meßbuch (plenarium missale) gemachet und getewtschet mit Fleyß." In der Zeit von zirka 1470 bis 1525 sind über hundert Ausgaben solcher Plenarien in ober- und niederdeutscher Mundart erschienen.[1]) Hierzu kommen die deutschen Meßerklärungen,[2]) von welchen mehrere aus dieser Zeit noch erhalten sind,[3]) deutsche Passionalien und Hymnarien, nicht zu reden von den zahlreichen Beicht- und Sterbebüchlein (Ars moriendi,[4]) welch letztere neben der Anleitung zu einem christlichen Tode öfters auch die Übersetzung und Erklärung der Gebete der heiligen Ölung und der Commendatio animæ enthalten. Janssen[5]) erblickt in dieser Thatsache mit Recht einen Beweis dafür, „daß für die religiöse Volksbildung damals (am Ausgang des Mittelalters) besser als zu irgend einer früheren oder späteren Zeit gesorgt wurde." Nicht bloß der Klerus, welcher die Herausgabe der Plenarien anregte und besorgte, sondern auch die zahlreichen Laien, welche dieselben benützten, müssen von der Überzeugung durchdrungen gewesen sein, der öffentliche Gottesdienst sei ein λεῖτον ἔργον, ein von den mittlerischen Personen für das Volk vollzogener Dienst, an dem sich das Volk lebensvoll anschließen, an dem es mit Verständnis sich beteiligen müsse. Selbst die Tagzeiten des römischen Breviers wurden ins Deutsche übersetzt (Venedig 1518; Augsburg 1535), was um so weniger auffallen wird, wenn wir den Bruder Diederik von Münster im berühmten „Kerstenspiegel"[6]) alle Christen, auch die einfachsten Laien, anleiten hören, wie sie, „die kein Latein kennen", in entsprechendem kurzem Gebet an die kirchlichen Tagzeiten („die Gezeit") sich anschließen sollen, und uns erinnern, daß schon zu Ende des 14. Jahrhunderts Gerhard Groot († 1384) das Psalterium und die Horen ins Deutsche übertrug,[7]) um dem Volke die Teilnahme am Chordienst des Klerus zu erleichtern. Daß übrigens gleichwohl in weiten Kreisen ein lebensvolleres Verständnis unserer katholischen Liturgie müsse gefehlt haben, erhellt aus der Thatsache, daß die radikalen Neuerungen der Reformatoren auf liturgischem Gebiet bei so vielen Anklang fanden."

[1]) Alzog, die deutschen Plenarien (Handpostillen) im 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts. Freiburg, 1874. Falk, die Druckkunst im Dienste der Kirche zunächst in Deutschland bis 1520. Köln, 1879, Katholik (1889) I. 412 ff.

[2]) Auch von den obengenannten lateinischen Meßerklärungen sind manche für die Belehrung des Volkes in liturgischen Predigten bestimmt, wie das z. B. im Titel der Quadruplex missalis expositio (Basel 1505) ausdrücklich bemerkt ist: sic ordinata, ut etiam populo expediat prædicari publice.

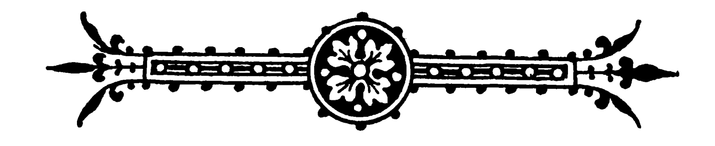
[3]) Falk, die deutschen Meßauslegungen von der Mitte des 15. Jahrhunderts bis 1525. Köln. 1889.

[4]) Falk, die deutschen Sterbebüchlein ... bis 1525. Köln. 1890.

[5]) Geschichte des deutschen Volkes I, 41.

[6]) 1480 zum erstenmal gedruckt S. 26. Falk, die deutschen Meßauslegungen von der Mitte des 15. Jahrhunderts bis 1520. Köln. 1889.

[7]) Im 15. Jahrhundert mehrfach gedruckt; neu herausgegeben von Moll, Geert Groote's dietsche vertalingen, in: Letterkundige verhandelingen der k. Akademie XIII. deel 1880. Vergleiche Grube, Gerhard Groot und seine Stiftungen (Köln 1883), Seite 45.





Über Kataloge von Musikbibliotheken.

Wiederholt und mit Recht mußte geklagt werden, daß die verschiedenen kleineren oder größeren Schätze von gedruckten Musikwerken des 16. und 17. Jahrhunderts in einem gewissen Dunkel liegen oder wegen Mangel an orientierenden und übersichtlichen Verzeichnissen nicht jene Bedeutung gewinnen können, die ihnen für die allgemeine oder spezielle Musikgeschichte zufallen sollte.

Erst in neuerer Zeit, d. h. etwa seit dreißig Jahren, wurde in erfreulicher Weise klar, daß ohne Bibliographie eine richtige Biographie nie genau und zuverlässig ausgearbeitet werden kann, und außerdem, daß ohne sichere Kenntnis, aus welchen Bibliotheken man fehlende Stimmen älterer Tonwerke, besonders des 16. Jahrhunderts, ergänzen könne, die Möglichkeit ausgeschlossen ist, von denselben vollständige Partituren anzufertigen.

In keinem Zweig der wissenschaftlichen Geschichtsforschung ist die Bibliographie so unumgänglich notwendig, als in dem der Musiklitteratur. Die Komponisten und Sammler jener Zeit hatten nämlich die Gepflogenheit — die Motive derselben sollen hier nicht näher erläutert werden — teils auf den Titeln ihrer Werke, teils in den Widmungen an Personen oder Genossenschaften, teils bei den einzelnen Nummern, besonders der Sammelwerke, oder in den Registern derselben, genauere Angaben über die Herkunft und Stellung des Autors oder Sammlers, und in den Dedikationen, über frühere Lebensverhältnisse oder Zeitumstände wertvollen, wenn auch kurzen Aufschluß zu geben. Aus diesen Mitteilungen läßt sich dann ein gewisser Lebensumriß zeichnen, und meistens werden schon durch die konkreten Zeugnisse aus diesen gedruckten Quellen sagenhafte Erzählungen, falsche Angaben, unrichtige chronologische Daten berichtiget werden können.

Daß auch die Buchdrucker, welche zu jener Zeit regelmäßig auch die Verleger waren, sich entschlossen haben, auf den Musikwerken das Jahr des Erscheinens anzugeben, ist mit Dank nach so langer Zeit zu registrieren; denn leider hat sich seit etwa hundert Jahren, wahrscheinlich durch die mehr schlaue als ehrliche Praxis, einer Neuerscheinung keine Jahreszahl beizusetzen, eine solche Unklarheit für das Bibliothekswesen ausgebildet, daß es künftigen Zeiten schwer werden wird, diese „Zeitlosen“ zu klassifizieren.

Wenn sich Bücher finden, auf deren Titelblatt zu lesen ist: „Gedruckt in diesem Jahre,“ so ist doch noch Scherz dabei; die jetzige Praxis muß als Täuschung gebrandmarkt werden.

Eine Kenntnis des Inhaltes musikalischer Bibliotheken hat aber besonderen Wert, wenn man inne wird, ob ein Druck in verschiedenen Ausgaben vorhanden ist; und ob das Exemplar vollständig vorliegt, oder nur in einzelnen Stimmheften und in welchen. Als nämlich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Kompositionen des 16ten von den Kirchenchören aus den Privatzirkeln und öffentlichen Aufführungen wegen neuen Geschmackes und Stiles verschwanden und in die Archive, Bibliotheken und häufiger noch in die Rumpelkammern verbannt wurden, ereignete es sich öfters, daß unmusikalische Bibliothekare und Archivbeschließer die geistreiche Beobachtung gemacht zu haben glaubten, ihr Archiv oder ihre Bibliothek besitze ein Druckwerk vier-, fünf- oder sechsmal, weil sie vier, fünf oder sechs Hefte vorfanden, die bei oberflächlichem Blicke gleiche Titel und gleiches Volumen zeigten und alle bis auf eines vernichteten. Durch dieses barbarische Verfahren sind viele kostbare Werke nur nach unsäglichen Mühen und Nachforschungen in den Bibliotheken Europas wieder zu kompletieren; bei vielen ist das überhaupt nicht mehr möglich. So mußte beispielsweise Schreiber dieser Zeilen für mehrere Madrigale Palestrinas, um sie in der Publikation der Gesamtausgabe in Partitur veröffentlichen zu können, den in Regensburg vorhandenen Cantus nach Auffindnng des Altes in Bologna, des ersten Tenors in Upsala, des zweiten Tenors in London, des Basses in Wien ergänzen.



Dieser Fall ist ihm öfters vorgekommen, aber in der genannten Gesamtausgabe war er im 30. Bande trotz aller Nachforschung in etwa sechzig europäischen Bibliotheken dennoch in die Zwangslage versetzt, bei mehreren Nummern zu gestehen: Cantus deest, Altus, Bassus desunt u. s. w.

Bekanntlich entwickelte sich nach Erfindung des Notendruckes durch Ottaviano Petrucci[1]) eine zweifache Methode, die Kompositionen zu veröffentlichen: entweder wurden die Einzelstimmen in Folio oder Querquartausgaben so hergestellt, daß die Einzelstimmen auf die zwei beim Aufschlagen des Buches sichtbaren Seiten verteilt wurden, z. B. in der oberen Hälfte der linken Seite Sopran, in der unteren Hälfte Baß, ähnlich auf der rechten Seite Alt und Tenor, natürlich ohne Taktstrich. Bei dieser Methode ist ein Verlust einzelner Stimmen nicht zu beklagen, wenn nicht das Buch selbst schadhaft geworden ist.

Die zweite Methode, schon durch Marcolino da Forli in den dreißiger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts[2]) angewendet, druckte die Einzelstimmen aus der geschriebenen Partitur des Komponisten in Einzelheften. Cantus, Altus, Tenor, Bassus waren Grundstock: bei fünf-, sechs- oder mehrstimmigen Kompositionen druckte man eine V. oder VI. vox, die manchmal auch den Namen vagans erhielt, in der Weise, daß, wie z. B. bei den fünfstimmigen Offertorien Palestrinas, in der V. vox der zweite Cantus, Altus, Tenor oder Bassus zu finden sind. Fehlt nun durch die oben berührten Verhältnisse oder durch andere Unfälle das eine oder andere Stimmheft, so kann vielleicht irgend eine Bibliothek im Besitz derselben und so glücklicherweise zur Kompletierung des Werkes behilflich sein. Man hat öfters die Frage aufgeworfen, ob nicht Partituren von Kompositionen des sechzehnten Jahrhunderts, wenn auch nur im Manuskript, erhalten seien. Der Unterzeichnete muß nach den vielen Erfahrungen, die er in ungezählten Bibliotheken und Archiven Italiens und Deutschlands gemacht hat, eine verneinende Antwort geben. Ein einziges Beispiel, das aber merkwürdigerweise lange Zeit keine Nachahmung fand, liegt in dem zu Bologna aufbewahrten Drucke der vierstimmigen Madrigale von Cyprian de Rore vor, welcher bis jetzt als ältestes Zeugnis einer älteren, unserer jetzigen Partitur ähnlichen Einteilung in Taktstriche und der Untereinanderstellung der Einzelnstimmen gelten kann. Dieses Unikum erschien 1577 zu Venedig bei Angelo Gardano.[1])

Wenn wir nun die Kataloge Lichtenthals, Beckers u. a., die Biographie des Musiciens von Fetis und ähnliche Werke vor dem Jahre 1870 auf ihre Zuverlässigkeit und Genauigkeit prüfen und bei dieser Prüfung die beiden eben aufgeführten Gesichtspunkte im Auge behalten, so müssen wir mit Freude und Genugthuung konstatieren, daß die im Jahre 1869 durch Robert Eitner begründeten Monatshefte für Musikgeschichte, welche im Jahre 1896 den achtundzwanzigsten Jahrgang antreten, eine staunenswerte Arbeit geleistet und zu großartigen Publikationen für Bibliographie und sicheren Resultaten für Biographie Veranlassung gegeben haben. Es waren nur wenige Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung zu gemeinsamer Arbeit zusammengetreten, um manche Lücke in der Musikgeschichte auszufüllen und einen Mittelpunkt verwandter Bestrebungen zu bilden. Unter den vier Punkten des Programmes waren in Nro. 3 erwähnt: „Beschreibung seltener Druckwerke," unter Nro. 4: Bibliographische Arbeiten und zwar a) Kataloge von öffentlichen und privaten Bibliotheken, b) Verzeichnisse von neueren und neuen Werken über Musik im Anschluß an Forkel und Becker. Bald ergab sich die Notwendigkeit, das überreiche Material, für das in den Monatsheften kein Platz verfügbar war, in Einzelwerken unterzubringen. So erschien 1877, Berlin, Leo Liepmannssohn die „Bibliographie der Musik-Sammelwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Im Vereine mit Franz Xaver

---

[1]) Siehe des Unterzeichneten Studie über die Petruccidrucke im 5. Jahrg. 1873 der Monatshefte für Musikgeschichte von Robert Eitner.

[2]) Siehe den Artikel des Unterzeichneten im 3. Bande 1871 der Monatshefte für Musikgeschichte von R. Eitner.

[1]) S. 3. Bd. des Catalogo della Biblioteca del Liceo Musicale di Bologna compilato da Gaetano Gaspari compiuto e publicato da Luigi Torchi. Bologna. Romagnoli 1893. Seite 161. Der Titel lautet wörtlich: Tutti i Madrigali di Cipriano di Rore a quattro voci, spartiti et accommodati per sonar d'ogni sorte d'Instrumento perfetto, et per Qualunque studioso di Contrapunti. — In Venetia Apresso di Angelo Gardano 1577.

Haberl, Dr. A. Lagerberg und C. F. Pohl bearbeitet und herausgegeben von Robert Eitner," ein Band von 964 Seiten in Großoktav, der jedoch nach den Resultaten der Entdeckungen und Forschungen seit 1877 leicht auf die doppelte Seitenzahl bei einer neuen Auflage gebracht werden könnte.

Diesen Anregungen der Monatshefte haben wir auch den Müllerschen Katalog der Königsberger Bibliothek, den Emil Bohnschen Katalog der Breslauer Bibliotheken, die Emil Vogelsche Bibliothek der gedruckten weltlichen Vokalmusik Italiens aus den Jahren 1500 bis 1700, den Mairschen Katalog der musikalischen Handschriften der k. Hof- und Staatsbibliothek in München, den dreibändigen obenerwähnten Katalog der Bibliothek in Bologna, den Katalog Schletterers über die Musikwerke der Augsburger Bibliotheken und viele andere zu verdanken; lauter Werke, ohne deren Benützung und Kenntnis, sowohl für allgemeine als für besondere Musikgeschichte, authentische und quellenmäßige Mitteilungen einfach unmöglich sind.

Schon im vierten Jahrgang (1872, S. 7) findet sich ein von R. Eitner ausgearbeitetes, nach den Notizen von Moritz Fürstenau hergestelltes Verzeichnis öffentlicher Bibliotheken Deutschlands, in denen Musikwerke aufbewahrt werden. Es ist freilich sehr mangel- und lückenhaft, hat jedoch im ersten Jahrgang des von Dr. E. Vogel edierten Jahrbuches der Musikbibliothek Peters (1894) eine dankenswerte Ausdehnung auf die Musikbibliotheken des deutschen Reiches, Österreich-Ungarns, der Schweiz, Italiens, Spaniens, Frankreichs, in Belgien und Holland, Großbritannien und Irland, Dänemark und Schweden sowie Rußland erhalten. Durch diese, wenn auch summarischen Angaben sollte nun die noch immer große und mühevolle Arbeit von Spezialkatalogen der genannten Musikbibliotheken neue Anregung gewinnen. Es werden wohl noch Dezennien verfließen, bis eine junge bibliographisch wohlgeschulte, mit den bisherigen Materialien tüchtig vertraute und geistig elastische Arbeitskraft, noch besser ein Verein solcher Arbeitskräfte, zur Herausgabe eines bibliographischen Lexikons schreiten kann, das in klar gezeichneten Zügen, das Wesentliche vom Unwesentlichen unterscheidend, über die reiche Litteratur des 16. und 17. Jahrhunderts als Quellenwerk eine unvergängliche pièce de resistance werden könnte. Auch hier müßte jedoch das Axiom gelten: Divide et impera d. h. jedes der genannten Länder müßte geeignete Persönlichkeiten wählen, die sich nur mit den Bibliotheken des Landes zu beschäftigen haben, da ja eine Zersplitterung der Kräfte, besonders bei solchen Forschungen, nie zum ersprießlichen Ziele führen kann.

Bisher sind in den Monatsheften für Musikgeschichte meist als Extrabeilagen nachfolgende Kataloge, die öfters auch in Einzelabdruck zu erhalten sind, veröffentlicht worden:

Von Augsburg (auch einzeln gedruckt) 1878, vom Joachimsthalschen Gymnasium in Berlin[1]) 1884, von der großherzoglichen Hofbibliothek in Darmstadt, 1888 (als Ergänzung zu Walthers Beschreibung von 1874), von der königlichen Bibliothek in Dresden, 1890 und der königlichen Privatsammlung dortselbst, 1872, von der königlichen Bibliothek in Eichstädt, 1870,[2]) von der Bibliothek zu Freiburg i. S., 1888, von der Universitäts-Bibliothek in Göttingen, 1883,[3]) (über Halle vergleiche Monatshefte 1893[4]), von Liegnitz (Ritterakademie) erschien Pfudels Katalog 1886,[5]) von der Stadtbibliothek zu Lüneburg 1873, von der Stadtbibliothek zu Mainz 1889, über Wageners Privats. in

---

[1]) Ein „Verzeichnis" der dem grauen Kloster in Berlin gehörigen Musikalien, veröffentlichte H. Bellermann bereits 1856 als „Schulprogramm". Ein ähnliches Schulprogramm über die musikalischen Schätze der Katharinenkirche in **Brandenburg** erschien 1857, von Täglichsbeck bearbeitet. Die Kataloge der Bibliotheken in **Breslau**, von Dr. Emil Bohn herausgegeben, sind schon oben erwähnt; unabhängig von den Monatsheften publizierte Israel einen übersichtlichen Katalog der Landesbibliothek in **Cassel**, 1881.

[2]) Über zwei Bibliotheken in **Frankfurt** am Main publizierte Israel eigene Schriften, 1872.

[3]) Ein Schulprogramm enthält das Verzeichnis der Landesschulbibliothek in **Grimma**, von Petersen ediert.

[4]) Mitteilungen aus der Gymn.-Bibliothek zu **Heilsbronn** veröffentlichte Mayser 1893. Nachrichten über die Universitäts-Bibliothek in **Jena** brachte bereits die Leipziger Allg. Musik-Zeitung, 1828. Ein Katalog der Stadtbibliothek in **Kamenz** wurde 1853 im Serapeum abgedruckt, über die Schätze in **Königsberg** berichtete das oben erwähnte Werk von Müller, Bonn, 1870, den Katalog der Musikbibliothek Peters veröffentlichte Dr. E. Vogel. Leipzig. 1894.

[5]) Stiehl edierte den mus. Katalog der Stadtbibliothek zu **Lübeck** 1893.

Marburg, vgl. Monatshefte 1883,[1]) über die Bibliothek zu Stolberg a. H., vgl. Monatshefte 1871 und 1876[2]) über die Stolbergsche Bibl. in Wernigerode a. H. vgl. Monatshefte 1872 und 1875, über die Zanderbibl. in Wiesbaden ebenda 1888[3]) und von der Ratsschulbibliothek in Zwickau 1893—1896. Aus österreichischen Bibliotheken ist dem Unterzeichneten kein einziger Spezialkatalog bekannt.

Den Katalog der Universitäts-Bibliothek zu Basel veröffentlichte Richter in Monatsheften 1892, über die Privatbibliothek von G. Becker in Lancy bei Genf s. Monatshefte 1872, 1877—81.

Für die zahlreichen und wertvollen Bibliotheken Italiens sind, außer dem oben erwähnten dreibändigen Gasparis für Bologna, über die Bibliothek von Canal in Crespano-Veneto und die Malatestiana in Cesena, wenig brauchbare und zuverlässige Quellen vorhanden. Von sämtlichen Bibliotheken Roms hat der Unterzeichnete zu seinem Privatgebrauch Kataloge angefertigt und den des päpstlichen Archivs der sixtinischen Kapelle auch in den Monatsheften sowie im Einzelabdruck als zweites Heft der Bausteine für Musik-Geschichte 1888 (Leipzig, Breitkopf und Härtel) veröffentlicht. Ob ihm Zeit und Kraft gegönnt sein werden, die Kataloge sämtlicher Abteilungen der vatikanischen Bibliothek und der übrigen römischen Archive dem Drucke zu übergeben, kann er nicht wissen.

Aus dieser skizzenhaften Übersicht ergibt sich die Thatsache, daß die Zahl derjenigen Bibliotheken, über deren Musikbestände Einzelkataloge bekannt sind, außerordentlich gering ist gegenüber der Zahl jener Städte und Orte, in denen sich, teils nach den Angaben Vogels im obengenannten Jahrbuch von 1894, teils nach der Erfahrung des Unterzeichneten, nennens- und erwähnenswerte Musikalien, besonders aus dem 16. und 17. Jahrhundert vorfinden. Was übrigens die Proskesche Bibliothek und die Privatsammlung des Unterzeichneten in Regensburg anlangt, so existieren für dieselben geschriebene Kataloge, und die Schätze der genannten Bibliotheken sind sowohl in der Bibliographie der Sammelwerke, als auch im chronologischen Verzeichnisse der Werke von Hans Leo Haßler und Orlando di Lasso, welche Eitner in den Monatsheften und in Einzelabdruck hergestellt hat, sowie in Vogels Bibliothek der weltlichen Vokalmusik Italiens und in den Monographien und Aufsätzen, welche der Unterzeichnete im Cäcilienkalender bezw. kirchenmusikalischen Jahrbuch seit zwanzig Jahren veröffentlicht hat, aufs ergiebigste ausgenützt worden.

Wenn nun Schreiber dieser Zeilen an die verehrlichen Leser des kirchenmusikalischen Jahrbuches, ähnlich wie Robert Eitner wiederholt in den Monatsheften, die freundliche Aufforderung und dringende Bitte richtet, sich in ihrem Kreise umzusehen und die etwaigen Bestände der ihnen zugänglichen Kirchen-Archive oder privaten und öffentlichen Bibliotheken nach Druckwerken des 16. und 17. Jahrhunderts zu durchforschen, so hofft er, im Falle genügender Beteiligung und Arbeitslust, auf eine ansehnliche Bereicherung des bisherigen bibliographischen Materials. Außer den bereits oben angeführten Orten zählt nämlich E. Vogel allein im „Deutschen Reich" nachfolgende Städte auf, in denen sich Musikbibliotheken kleineren oder größeren Umfangs befinden, über die er nur spärliche und summarische Notizen geben kann. Es sind die Städte: Ansbach, Arnstadt, Augustusburg i. S., Bamberg, Bautzen, Berlin, Brieg (jetzt in Breslau), Celle, Crain bei Liegnitz, Danzig, Dresden, Elbing, Gotha, Güstrow, Hamburg, Hannover, Helmstett, Karlsruhe, Köln, Stadtbibliothek in Leipzig, Löbau (z. Z. in Dresden), Maihingen, München, Münster (santinische Bibliothek), Neisse, Nürnberg, Quedlinburg, Rostock, Schwerin, Stuttgart, Ulm, Würzburg und Zittau.

Man sieht, daß die Ernte eine große sein kann, wenn es nicht an Arbeitern mangelt; als Scheunen können die Monatshefte für Musikgeschichte und das kirchenmusikalische Jahrbuch, letzteres vorzugsweise für die geistliche und kirchliche Musik des 16. und 17. Jahrhunderts, verwendet wer-

[1]) Die Stadtkirchenbibliothek in Pirna beschrieb Rade im Serapeum 1857, der nämliche auch (in zwei Bänden) die Regierungsbibliothek in Schwerin 1892.

[2]) Ein gedruckter Katalog der Gymnasialbibliothek in Thorn erschien dortselbst 1871 als Schulprogramm.

[3]) Die Handschriften und älteren Druckwerke der herzogl. Bibliothek in Wolfenbüttel beschrieb E. Vogel, 1890.



den, wenn nicht die Form von Schulprogrammen oder von periodischen Publikationen historischer Vereine in den verschiedenen Kreisen als Publikationsmittel gewählt werden kann.

Wie sollen aber solche Verzeichnisse oder Kataloge eingerichtet und hergestellt werden, damit sie der Bibliographie oder Geschichte wirkliche Dienste leisten, und nicht etwa als kostspielige Hefte und Bücher nur von wenigen Glücklichen erworben werden können? Über diese Frage erlaubt sich der Unterzeichnete mit Bezug auf die vorliegende Litteratur einige Bemerkungen und Vorschläge.

Bisher bewegten sich die Musikkataloge zwischen zu wenig und zuviel. Zu wenig bieten diejenigen, welche außer dem Namen des Komponisten oder Sammlers den Titel der Werke in unberechtigten Abkürzungen ohne genauere Angabe des Inhaltes, des Fundortes, der Dedikation oder des Vorwortes, der vorhandenen Anzahl von Stimmheften, des Formates u. s. w. mitteilten.

Zu viel scheinen diejenigen geboten zu haben, welche außer dem vollen Inhalt des Titels auch die typographische Einrichtung desselben getreulich wiedergeben wollten, ja auch Dedikationen und Vorworte, welche meist in schwülstiger Sprache und langatmigem Formelwesen sich bewegen, wörtlich zum Abdruck brachten. Man hat ja in neuester Zeit bei den überreichen Funden (besonders im päpstlichen Archiv zu Rom) von seiten der geschulten Historiker mit Recht betont, daß durch solche pedantische Akribie das Studium der Dokumente erschwert, die praktische Verwendung derselben zu mühevoll, und der Druck zu teuer sei. Freilich muß von dem Bearbeiter vorausgesetzt werden, daß er selbst die verschiedenen Sprachen der Dedikationen oder Vorworte gut verstehe, um den wissenswerten Kern aus den üppigen Umgebungen herauszuschälen. Was dann die typographisch genaue Wiedergabe der Originaltitel anlangt, so wird die Herstellung eines solchen Kataloges wegen der vielen großen Buchstaben unverhältnismäßig verteuert, ohne daß der vermeintliche Zweck originaler Treue erreicht wird, da ja die jetzigen Typen von denen des 16. oder 17. Jahrhunderts sich in der Form und im Wechsel dieser Form vielfach unterscheiden. In letzterer Beziehung haben Eitner, Müller, Emil Bohn, Vogel u. a., wie mir scheint, des Guten zu viel gethan. Für die Abteilung der verschiedenen Zeilen auf den Titeln der Druckwerke durch senkrechte Striche nach Schluß jeder Originalzeile tritt auch der Unterzeichnete auf das lebhafteste ein. Für die Majuskelschrift als Regel kann er sich jedoch nicht erwärmen, teils weil sie beim Kopieren viel Zeit wegnimmt, teils weil sie die Herstellung im Druck verteuert und als unwesentlich bezeichnet werden muß, wenn nicht außerordentliche Verhältnisse, wie z. B. die Seltenheit eines solchen Druckwerkes, eine möglichst getreue Beschreibung fordern. Letztere wird aber in neuerer Zeit durch phototypische Reproduktion sicher am besten erreicht.

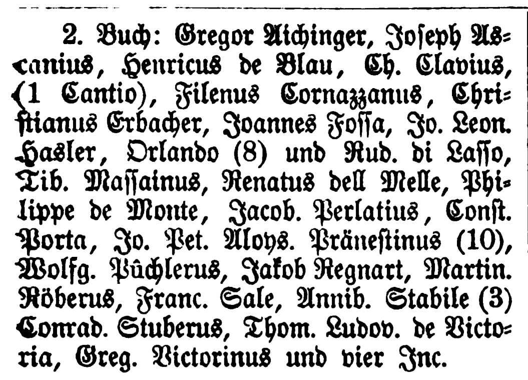
Um in praktischer Weise zu zeigen, wie sich der Unterzeichnete einen Katalog vorstellt, wählt er aus Eitners Bibliographie der Sammelwerke die Beschreibung des im Jahre 1596 erschienenen Litaneienschatzes, den G. Viktorinus publizierte. Eitner beschreibt diesen Druck folgendermaßen:

„(1596) THESAVRVS LITANIARUM. | QVAE A PRAECI - | PVIS HOC AEVO MUSICIS, | TAM IN LAUDEM SANCTI SS: | Nominis IESV, quam in honorem Deiparæ Cœlitumque | omnium, Quatuor, Quinq., Sex, plurium vocum | compositæ: ad communem vero Eccle | siæ usum collectae, opera | & Studio | GEORGII | VICTORINI IN AEDE | D. Michaelis Monacensi Soc: IESV | Mussices præfecto. | Bezeichnung des Stimmbandes d. h. Cantus, Altus u. s. w. MONACHII, | Typis Adami Berg. | Cum gratia & priuilegio Cæs: Maiest: Anno M.D.XCVI. |

8 St. in klein hoch 4°. Eingeteilt in drei Bücher: 1. Buch enthält elf Litaneien, das zweite Buch sechsundvierzig und das dritte Buch dreizehn. Die verschiedenen Bücher haben keinen besonderen Titel. Rückseite des Titelblattes ein Holzschnitt: Marias Verkündigung. Dedic. den „Congregationibus Monachii, Halæ, Ratisponæ, Lucernæ. Friburgi Heluetiorum & Bruntuti etc.“ Gez. Monachij 1596 von G. Victorinus Huldschönensis.

1. Buch: Filenus Cornazzanus, Ferdinandus di Lassus, Orlando di Lassus, Rudolph di Lassus, Phil. de Monte (1 Cantio), Anib. Stabile, G. Victorinus, Cäsar de Zachariis und drei Inc.





2. Buch: Gregor Aichinger, Joseph Ascanius, Henricus de Blau, Ch. Clavius, (1 Cantio), Filenus Cornazzanus, Christianus Erbacher, Joannes Fossa, Jo. Leon. Hasler, Orlando (8) und Rud. di Lasso, Tib. Massainus, Renatus dell Melle, Philippe de Monte, Jacob. Perlatius, Const. Porta, Jo. Pet. Aloys. Pränestinus (10), Wolfg. Püchlerus, Jakob Regnart, Martin. Röberus, Franc. Sale, Annib. Stabile (3) Conrad. Stuberus, Thom. Ludov. de Victoria, Greg. Victorinus und vier Inc.

3. Buch: Joan. Cavacius, Julius Lilius Immolensis, Bernh. Klingenstein, Orlando (3) und Rud. de Lasso (1 Cantio), Wolfgang Püchlerus, Jacob. Reinerus, G. Victorinus und drei Inc. Die Litaneien gehen bis 7, 8, 9, 10 und 12 Stimm.

Kgl. Staatsbibl. in München, großh. Bibl. in Weimar, Proskesche Bibl. in Regensburg und Bibliothek des Institutes für Kirchenmusik in Breslau komplet. Kgl. Bibl. in Berlin nur A. und V. vox."

In obiger Beschreibung konnten alle Majuskelbuchstaben und römischen Jahreszahlen, sowie die unseren Typographen nicht mehr geläufigen Unterschiede der Schreibweise von u. v. s. u. s. w. unbeachtet bleiben. Was den Inhalt betrifft, so konnte sich Eitner mit der alphabetischen Aufzählung der Komponistennamen und dem Beisatz in Betreff der Zahl von Tonstücken, mit der die Komponisten vertreten sind, begnügen, da er der chronologischen Ordnung und Beschreibung der Druckwerke ein alphabetisches Register der Komponisten, sowie nach den Namen derselben ein alphabetisches Register ihrer in Sammelwerken enthaltenen Kompositionen mit Angabe der Stimmenzahl, des Sammelwerkes und der Seitenzahl in demselben beifügt.

Für Sammelwerke, die im 16. und 17. Jahrhundert erschienen sind, wird neben Vogels Katalog über die weltliche Vokalmusik der gleichen Perioden in Italien, Eitners Bibliographie wohl für lange Zeit das hauptsächlichste Nachschlagewerk bilden, und man darf annehmen, daß wenige der in Deutschlands Bibliotheken befindlichen Druckwerke in Eitners Bibliographie fehlen werden. Dadurch ist also die Beschreibung von Sammelwerken außerordentlich erleichtert; man verweise kurzer Hand auf Eitners Bibliographie.

Als zweites Beispiel wähle ich ein seltenes Werk meiner Privatbibliothek, das ich folgendermaßen beschreibe: Altus [1] | Motectorum | quinque vocum | D. D. Sebastiani Raval | nobilis Hispani | ordinis obedientiæ S. Joannis | Baptistæ Hierosolymitani | Liber primus | Wappen des Card. Peretti, dem das Werk dediziert ist | Superiorum permissu. | Romæ, apud Franciscum Coattinum. | 1593 (in römischen Ziffern). Rückseite des Titels tabula der Motetten von Puer natus bis cum pervenisset (S. 28). 3. Seite Illmo et Rev^{mo} | DD. meo Alexandro Peretti | S. R. E. Card. ampliss. Vicecancellario | ac legato Bononiæ dignissimo | Sebastiano Raval exoptat felicitatem | Auszug: Ea est ... tua ... benignitas et clementia, ut celebres quosque viros ... ad te alicias ... Cum hæc ... considerarem, et Romam ad quædam negotia perficienda ... me contulissem, habita prius venia ab Urbinatis Duce ... ad V. Ill^{am} dominationem ... confugi ... Quod ... non solum ad exoptatum finem tanto Mecenate perductum fuit, sed me etiam honoribus cumulasti et ... non mediocriter auxisti. Cum ergo inter alias liberales artes, quibus magno quodam studio incensus ab ineunte ætate operam dedi, præcipue Musicis exercitationibus fuissem deditus, eo res est redacta, ut aliqua opera ædiderim [2]) que (!) judicio doctissimorum in hac arte typis mandanda viderentur ... decrevi hoc exiguum munus et primitias mearum lucrubationum tibi ... consecrare ... Die 5. Jan. 1593. — Hochquart; bei mir Altus und Bassus. [3])

Das vollendetste, was in diesem Fache der Katalogisierung bis heute geleistet wurde. ist ohne Zweifel Dr. E. Vogels zweibändige Beschreibung der gedruckten Vokalmusik Ita-

[1]) Der Originaltitel weist in jeder Zeile andere Majuskeln (Versalien) und Typen auf, deren Wiedergabe, wie schon oben bemerkt, gänzlich unwesentlich, ja technisch unmöglich ist.

[2]) Die originale, wenn auch fehlerhafte Schreibweise ist beibehalten, aber durch (!) angedeutet.

[3]) Über die bibliographische und historische Verwendung dieser Rarität, die ich bisher in keinem Katalog erwähnt fand, und deren musikalischer Wert wegen des Fehlens dreier Stimmhefte einstweilen nicht geprüft werden kann, siehe kirchenmusikalisches Jahrbuch 1891, S. 91.

liens (1500 bis 1700), über die ich im K.-M.-J. 1893, Seite 122 referiert habe.

Wenn wir jedoch dem daselbst ausgesprochenen Wunsche nach einer Bibliothek der liturgischen Vokalmusik des 16. Jahrhunderts (in allen europäischen Ländern) sehr zweifelnd und fast mutlos gegenüber standen, so darf dieser Gedanke doch nicht vollständig als Utopie zurückgewiesen werden. Wenn man nämlich die Menge der bereits veröffentlichten Bibliothekskataloge ins Auge faßt, dann wächst der Mut zu einem solchen Versuche, sobald sich die Leiter der eben genannten Bibliotheken entschließen können, einstweilen nur summarische Titelangaben der von ihnen gehüteten Musikwerke anzugeben, etwa nach folgendem Schema in alphabetischer Ordnung der Komponisten: „In N.N. finden sich (C., A., T. u. s. w.) von Raval Seb. Mot. 5 voc. L. I. Romæ, Fr. Coattinus. 1593. Das genügt dem Redacteur der Monatshefte und dem des kirchenmusikalischen Jahrbuches, um in den vorhandenen Katalogen nachzusehen und einzutragen, ob das Werk bekannt oder unbekannt, komplet oder defekt, genauer oder nur summarisch aufgeführt ist, und den neuen Fundort zu notieren.

Der Redakteur des kirchenmusikalischen Jahrbuches erklärt sich bereit, alle im 16. Jahrhundert gedruckten Musikwerke mit geistlichen oder kirchlichen Texten zu sammeln und zusammenzustellen, da er außer den bereits veröffentlichten Katalogen ein ungeheueres Material der römischen und Regensburgerbibliotheken, sowie der königlichen Hofbibl. in München besitzt, und über die Bestände der in den Monatsheften, sowie in Einzelausgaben katalogisierten Bibliotheken ein chronologisches Verzeichnis als Zettelkatalog bereits anzulegen begonnen hat, dem sich durch Verschieben der Zettel seinerzeit ohne große Mühe ein Namen- und Sachregister anreihen läßt.

Um zu diesem Ziele allmählich zu gelangen, begrüßte der Unterzeichnete die von Dr. Joseph Kolberg (Ermeland) gütigst angefertigte Kopie eines Kataloges der Bibliothek an der Marienkirche zu **Elbing** mit größter Freude und spricht ihm für seine Mühe den herzlichsten Dank aus. Eitner erwähnt diese Bibliothek bereits in Monatsheften 1872, Seite 21 ganz kurz und verweist auf einen Katalog von Döring (1852), E. Vogel a. a. O. S. 50 auf einen Spezialkatalog von Döring (1868). Nach den Mitteilungen von Dr. J. Kolberg legte aber Theod. Carstenn einen vollständigeren Katalog mit Angabe der Bibliothekssignaturen an, den wir hiemit der Öffentlichkeit übergeben.

Man sieht auf den ersten Blick, welche Mängel, Inkonsequenzen und Ungenauigkeiten derselbe enthält gegenüber den Aufstellungen und Eigenschaften, welche in den obigen Zeilen von einem Musikkataloge verlangt und gewünscht worden sind. Die Red. des K.-M.-J. ließ ihn jedoch unverändert abdrucken, und fügte nur am Schlusse ein alphabetisches Verzeichnis der Autoren und Sammler (auctores diversi) bei, mit Angabe der Seitenzahl für jene Nummern, welche in Eitners Bibliographie der Sammelwerke = E. S. W. und in Vogels zweibändiger „Bibliothek" = V. I. oder II. zu finden sind.

Mögen diese Zeilen für die Förderung bibliographischer Arbeiten oder für Herstellung und Veröffentlichung von Musik-Bibliothekskatalogen nicht ohne Erfolg und Nutzen sein.

F. X. Haberl.

Katalog der St. Marienbibliothek zu Elbing,

aufgenommen von **Theodor Carstenn**, Sommer 1885.

1. Novi Thesauri musici von Jovanellus. Venetiis apud Ant. Gardanum 1568.

2. Joh. Eccard und Joh. Stobbäus. Geistliche Lieder auf gewöhnliche preußische Kirchenmelodeyen. Dantzigk bei Georg Rheten. 1634. 101 Lieder und 1 Litanei von Stobäus.

3. a) Orlando di Lasso. Motetta 6 voc. Monachi. Adam Berg 1582. (26 Ges.)

b) Leonardi Lechneri septem psalmi pœnitentiales. 6 voc. Norimbergæ in officina Catharinæ Gerlachiæ 1587 additis aliis quibusdam piis cantionibus 6 et plurium vocum ejusdem autoris.

c) Joannes Wanningus Campensis. Sententiæ insigniores 5, 6, 7 voc. a. J. Wanningo Campense, Chori musici apud Gedanenses in Mariano magistro. Venetiis apud Ang. Gardanum 1590.

d) Joh. Wanning. Sacræ cantiones 5- und 6st. für alle Festtage des Jahres, die besonders gebräuchlich sind (27 Ges.)



e) Sacræ cantiones für 4, 5, 6 und mehr Stimmen ut tum viva voce tum instrumentis musicis sint cantatu aptissimæ aut. Jo. Chustrovio Lunæburgensi, Gebenstadt excudebat Jacob Lucius 1589. (25 Ges.)

f) aut. Sebastiano Hasenknopfio Salisburgense, sacræ cantiones 5=, 6=, 8= und mehrstimmig. Monachi. Adam Berg. 1588. (27 Ges.)

g) Fridericus Lindnerus Norimbergensis sacræ cantiones 5=, 6= und mehrst., auf die hauptsächlichsten Festtage des Jahres. Norimbergæ. Cath. Gerlach, 1585. Angebunden eine unvollständige Passio Domini nostri J. Chr. musicis numeris exornata in usum ecclesiæ Rigensis a Paulo Buceno Philordo, Scholæ Rigensis Cantore, Stettini excudebat Andreas Kellnerus 1578.

4. Selectissimæ cantiones 6 et pl. vocibus compositæ p. Orl. di Lassus. Norimbergæ 1579. 2 Teile in 1 Bd. 57 + 71 Motetten.

5. Operis musici cantionum 4=, 5=, 6=, 8= und mehrst. Gesänge aut. Jacob. Handl. Pragæ. Typis Georgii Nigrini 1586. 2 Tl. 1—4.

6. a. Selectissimæ cantiones 6 et pl. vocibus compositæ p. Orl. Lassus. Norimbergæ 1568.

b. Selectiorum aliquot cantionum sacrarum p. 6 voc. in fine tribus dialogis octo vocum autore Orlando di Lassus. Monachi. Ad. Berg. 1570.

c) Sacræ cantiones v. Lindner. 1585. = 3g.

d) Cantiones aliquot 5 voc. aut. Orlando di Lasso. Monachi. Adam Berg. 1569.

e) Septem psalmi pœnitentiales 5 voc. aut. Alex. Uttendal. Nürnberg. Theodor Gerlatzeni. 1570 nebst 5 orationes post Psalmos pœnitentiales.

f) Sacræ Lectiones novem ex propheta Job. 4st. aut. Orlando di Lasso. Nürnberg. Theodor. Gerlach. 1575.

g) Lectiones sacræ novæ ex libris Hiob excerptæ 4 voc. Orlando di Lasso. München. Ad. Berg. 1582.

7. Andr. Hammerschmidts Fest=, Buß= und Dank=Lieder, mit 5 Vokalstimmen und 5 Instr. nach Beliebung nebenst dem Basso Continuo. Gedr. in Zittau durch Zach. Schneider, in Verlegung Christian Bergern im Jahre 1658. 32 Lieder. 11 Stimmbände, die beiden Violastimmen scheinen unvollständig zu sein.

8. a) b) c) Kompositionen von Heinr. Schütz.

d) Kernsprüche, mehrenteils aus der heil. Schrift für 3, 4, 5, 6 und 7 Stimmen mit Instr. von Joh. Rosenmüller in Verlag des Autors, gedruckt Leipzig bei Fr. Lancke. 1648. (20 Gesänge.)

9. a) Ecclesiodiæ d. i. Kirchengesänge, nemblich der gebräuchlichst Psalmen Davids für Vokal und Instr. mit 4, 5 und 6 St., komp. durch Ch. Thom. Walliser. Straßburg. 1614. bei Paul Ledertz. (50 Ges.)

b) Ecclesiodiæ novæ. Zweiter Theil d. i. Kirchenges. darin Katechismusges. und andere Schrift= und geistl. Lieder in 4—7 St. gesetzt von Ch. Thom. Walliser. Straßburg. 1625 bei Marx von der Heyden. (60 Ges.)

10. 18 geistliche Konzerte mit 2—4 Vokal= und 5 Instr.=St. auf die hl. Festtage des ganzen Jahres gerichtet von G. Caspar Wecker. Nürnberg 1695 bei Moritz Euter. 10 Bde.

11. Cantiones sacræ 8 voc. autore Samuel Scheidt-Hallense. Hamburg 1620 bei Paul Langius (39 Ges.).

12. Musikalische Kirchen= und Hausfreude mit 4—6 Vokal, 2 Violinen, 3 Trombonen und etlichen 2 Clavieren von Tob. Zentschner, Leipzig, 1661. 11 Bände. (18 Ges.)

13. Concentus apostolico musicus, apostol. Chormusik nebst Anhang mit 3—4 Singstimmen, 2 Violin. sammt Doppel=Generalbaß v. Wolfg. Carl Briegeln, Capellm. zu Darmstadt, gedr. Gießen 1697. (78 Ges.) 8 Bände, Stimmen.

14. Christian Rehefelds Evangelischer Palmenzweig mit 1—5 Vok.= und 2—5 Instr.=St. nebst Generalbaß von W. C. Briegel. Frankfurt am Main. 1684. 11 Bände. (62 Ges.)

15. Musikalische Trost=Quelle, auß den gewöhnlichen Fest= und Sonntagsevangelien, auch andern biblischen Sprüchen geleitet, gesprächsweise mit 4 Singst. benebst 2 oder 4 Violin. (nach Belieben) sampt den Generalbaß. Komp. von W. C. Briegeln. Darmstadt, 1679. 65 Ges. (10 Bände Vokal= und Instrum.=St.)

16. Triumphus musicus spiritualis d. i. Newe geistliche Triumph=Lieder, darunter auserlesene deutsche Kirchengesänge, trostreiche Psalmen und andere schöne biblische Sprüche mit 6 und 8 Stimmen sampt den Basso continuo, verfertigt von Casparo Movio Leont=Marchico, Schol. Stralsund, Subrectore. Rostock, 1640 bei Joh. Rickel. (10 Lieder.)

17. Vierdter Theil Musikal. Andachten, Geistl. Motetten und Konzerten mit 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12 und mehr Stimmen nebst gedoppelt. Gen.=Baß, komp. von Andrea Hammerschmieden. Freibergk in Meißen. 1646. (40 Motett.) 11 Bände Stimm.

18. a) Erster Theil geistlicher Konzerten mit 1—7 St. mit teils ohne Instr. nebst ihrem Basso contin. und absonderlichem Basso pro Violino, aus den berühmtest. Italien. und anderen



autoribus kolligiert und zum Druck befördert durch Joh. Havemanum, Dir. des churfürstl. Joachimthalschen Gymnasii. Berlin. Verl. Daniel Reichel. Gedr. Jena bei Georg Sengenwalden 1659. 30 Konzerte von Anth. Rigatti, Casati, Cornetti, Finatti, Grandi, Coscii, Monteverde, Stadelmeyer, Rovetta, Vesii, Mielczewski.

b) Neu geflanzter Thüringischer Lustgarten in welch. 26 neue geistl. musikal. Gewächse mit 3—10 und mehr Stimm. von Joh. Rud. Ahlen. Gedr. zu Mühlhausen 1657.

c) Angebunden Psalm 147, Lobet den Herrn à 4, 2 Viol. und 2 Sopr. von Crato Bütner, Music. et cantor ad S. Catharinam Danticii, imprimebat Dav. Fr. Rhetius 1661. 2) Wo der Herr nicht bei uns wäre à 6, 3. anima Christi à 6. 4. Sonata ab 8 Intr. Canonem 8va in se continens von Thomas Struttius.

d) Den cantus vorgebunden geistl. Aufmunterung, wie nach dem 133sten Psalm wolmeinende Hertzens-Freunde dem Herrn in ihr. Hertzen spielen in ein. 3 stimm. Canon aufgesetzt von T. S. O.

19. Opus novum geistlicher Lateinisch und Teudschen Conzerten und Psalm. Davids mit 2—12 Stimmen nebst Basso continuo vor die Orgel, Lauten, Chitaren u. s. w., komp. durch Danielem Selichium, fürst. Br. Capellmeister zu Wolfenbüttel. Gedr. Wolfenb. durch Eliam Holwein. 1624. (24 Ges.)

20. a) b) Geistliche Lieder auf dem Choral oder gemeine Kirchen-Melodien mit 5 Stimm. von Eccard. Königsberg i. Pr. bei Georg Ostербergern, 1597.

c) Moralia Jacobi Handl Carnioli 5, 6, und 8 Stimmen. Norimbergæ in officina Typogr. Alexandri Theodorici. 1596. (47 Ges.)

d) 3 Gesänge (2 à 6, 1 à 7 St.) v. Joh. Celscherus Cepusius, Regiomonti apud Georg Osterberg 1596.

e) f) g) h) Kompositionen von Eccard.

i) Harmonia Melica nuptiis Georgii Reimanni et Cath. Ketneri a Valentino Husmanno, Herbipol. Sax. Gg. Osterberg. Königsberg 1598.

k) Harmonia melica pro felicissimo novi anni auspicio ampl. viris veteris oppidi in Monte Regio a Val. Husmano Regiom. Georg Osterberg 1599.

l) Zwei Brautlieder zu Ehren des H. Lucas Levit von Dantzig und der ehrsamen Frau Wittwe Anthonii von Kohlo mit 5 St. gesetzt, das erste von Valentino Husmann, Herbipol. das andere von Paulo Emmelio Mittenw., der Schulen in der alten Stadt Cantore. Königsberg bei Georg Osterberg. 1598.

m) Novæ aliquot ad duas voces cantiones auctore Orl. di Lasso Monachi. Adam Berg. 1590. 12 Ges. mit, 12 ohne Text.

21. a) Harmoniæ miscellæ cantionum sacrarum ab exquisitissimis ætatis nostræ musicis mit 5 und 6 St. editæ studio Leonh. Lechneri Athesini. Norimbergæ 1583. 42 Ges. berühmter Meister: Orl. di Lasso (3), Phil. de Monte (3), Cyprian de Rore (2), Hannibal Paduano, Palestrina (3), Jacobus de Wert (3), Andr. Gabrieli (2), Ferdin. de Lasso (3), Const. Porta (3), Ingegneri (2), Hannib. Stabile, Guami, Morari (2), Lechner (2), de las Infantas, Prevost, Goswin (2), Ricci Florius, Ferabosco, Baccusius, Meloni.

b) Jacobus Wert, Musici suavissimi modulationum sacrarum 5 et 6 voc. libri tres in unum volumen redacti. Norimhergæ 1583 bei Cath. Gerlachia et Hæredes Joannis Montani. 41 Ges. 30 à 5, 9, à 6, 1 à 7, 1 à 8.

c) Sacræ Cantiones plane novæ 45 et pl. voc. a Michaele Tonsore. Norimbergæ in officina Theod. Gerlachii 1574. 23 Ges.

d) Selectæ quædam cantiones sacræ modis musicis 5 voc. recens compositæ p. Mich. Tonsorem. Norimbergæ in offic. Theodor. Gerlacheni 1570. (16 Ges.)

e) Liber Missarum 6 et 5 voc. autore Leonh. Lechnero Athesino adjunctis aliquot introitibus in præcipua festa eod. autore. Norimbergæ typis Gerlachianis. 1584. 3 Messen, 10 Introitus.

f) Jacomo Regnart. Il primo libro delle canzoni italiane à 5 voc. Norimbergæ. 1574. 16 Canzonen.

g) 5 voc. il secondo libro. Norimbergæ. 1581. 18 Canzonen.

h) Il primo libro delle canzoni alla Napolitana à 5 voci, con alcune mascharate nel fine à 5 et à vi. di Theodoro Riccio, Bresciano Italiano, maëstro di Capella dell. Illustrissimo il Signore Georgio Friderico Marchese di Brandenburgo. Norimbergæ. 1577. 30 Canzonen.

i) Angefügt geschriebene lateinische Gesänge von Castiletti, Clemens non Papa, Michael de Buissons, Orlando, Alexander Strigio und Missa sub Verbum caro factum est. 6 Stimmbände.

22. a) Sacrarum cantionum quas vulgo moteta vocant lib. primus auctore Alex. Uttendal. Norimbergæ. 1571. (21 Ges.)

b) Derselbe lib. secundus. Norimbergæ. 1573. (20 Ges.)

c) Derselbe lib. tertius. Norimbergæ. 1577. (20 Ges.)

d) Melodia Olympica di diversi excellentissimi musici à 4, 5, 6 et 8 voci raccolta da Pietro Philippi Inglese in Anversa appresso Pietro Phalesio et Giovanni Bellero. 1591. 57 Ges. v. Verdonck (3), Giovanelli, Blotaglio (2), Philippi (4), Bellasio, Nanino (4), Farina, Prenestino (3), Marenzio (5), Pevernage, Moscaglia (4), Gio. de Macque, Dentici, Gastoldi (2), Zoilo, Fel. Anerio, Bertani, Bassani, Baccusi, Giaches de Wert, Striggio (2), Eremita (2), Mosto, Vecchi (2), Andr. Gabrieli, Bellhauer, Correggio, Donati, Massaino (2), Turnhout.

e) Symphonia angelica di diversi excell. musici à 4—6 voc. raccolta p. Huberto Waelrant. Anversa. 1590. (59 Ges.)

f) Il lauro verde. Madrigali a sei voci, compositi da diversi excell. musici. Aggiontovi di più dei madrigali a 8 voci, l'uno d'Alessandro Striggio et di Giovanni Gabrieli. Anversa. 1591. 33 Madrigale von Jacopo Corfini, Bellacio, Marenzio, Porta, Melbert, Orlandini, Isnardi, Mira, Gio. Nanino, Spirto da Reggio, Soriano, Moscaglia, Cavaccio, Luzzasco Luzzaschi, Vicchi, Lucatello, Gio. de Macques, Bertani, Rovigo, Vecchi, Trombetti, Milleville, Giaches Wert, Pervue, Nicoletti, Giovanelli, Ruotta, Fiorino, Filippo di Monte, Stabile, Roy, Giov. Gabrieli, Striggio.

g) Sacræ aliquot cantiones latinæ et germanicæ zu 5 und 4 St. a Jacobo Meilando. Francofurti. 1575. 33 Gesänge. Angefügt sind duæ cantiones in hon. dom. Sigism. Feierabend et filii ejus von demselben Verfasser. Frankofurti apud Georg. Corvinum et Sigism. Feierabend. 5 Stimmbände.

23. a) Orl. Lassi liber miss. 4 et 5 voc. Norimb. Typis Gerlachianis. 1581. 5 Messen.

b) Missæ quinque 5 voc. a diversis præstant. musicis compositæ editæ a Friedr. Lindner. Norimbergæ. 1590. (von Palestrina, Phil. de Monte, Guami, Rudolph Lassus und Florius.)

c) Liber Missarum 6 et 5 voc. auctore Leonh. Lechnero Athesino. Norimbergæ. 1584. 3 Messen, 10 Introitus = 21e.

d) Liber primus missarum 4—6 voc. aut. Theod. Riccio. Regiomonti bei Georg Osterberg. 1579. Angefügt sind geschriebene Messen von Crequillon (2), Morales, Franc. di Rinuto, Orlando (3), eine Passion nach Matthäus von ?, Wanning, Hannibal Paduanus, Joh. Christ, Joh. Baptista Verryth. (6 Stimmbände.)

24. a) Newe teutsche Liedlein mit 5 St. von Orlandus. München. Berg. 1567. Angefügt eine Reihe geschriebener Lieder deutschen Textes, andere ohne Text, ohne Angabe des Verfassers. Ferner: Neue deutsche, weltliche Lieder mit 5 St. 2 à 6, von Valent. Hausmann, Herbipoli Saxon. 1592. Nürnberg. 35 Lieder. Ferner eine Reihe teils deutscher, lateinischer und italienischer weltlicher (deutsche Landsknechtlieder) mit und ohne Angabe der Komponisten, (Orlando, Marenzio, Pittanus, Vecchi, Lupi, Zangius, Demantius, Hausmann, Gastoldi, Mylius, Erbach, Walliser, Eccard, Lämblin).

25. Gesangbuch christlicher Psalmen und Lieder Mart. Luthers. Dresden. 1625.

26. a) Missæ 4, 6, u. 8 voc. von Hasler. Norimbergæ apud Paul Kaufmann. 1599.

b) Sacrarum symphoniarum continuatio diversorum autorum 4, 8, 10 und 12 Stimmen. Norimbergæ. P. Kaufmann. 1600. 90 Nummern.

c) Cantiones sacræ de festis præcipuis totius anni 4—8 et pl. voces von Hasler. Norimbergæ. 1597. (48 Ges.)

d) Magnificat octo tonorum diversor. autor. 4—8 und 10 St. Norimbergæ. 1600. (Petri Pacii (2), Leonard (2), Vincent. Neriti, Viadana (2). Massaini (3), Robitti, Savetta, Schondorff, Bartäi, Berti (2), Scarabellus, Putei (2), Bellauer, Marenzio, Joh. Gabrieli, Stivori (2), Merulo (2), Mortarius, Andreas Gabrieli.

e) Balletti à 5 voc. nebst einer Mascherata dei cacciatori a sei voci et un concerto de pastori a otto di Giov. Gastoldi. Norimbergæ. 1600. 15 Ballette, 3 Maskeraden, 1 Canzonette, 1 Konzert de Pastore.

f) Cantiones sacræ de præcipuis festis totius anni 5=, 8st. von Prätorius. Hamburg. 1599.

27. a) Musarum Sioniar. Motettae et psalmi latini Michaelis Praetorii 4—10=, 12= u. 16st. Pars I. Norimbergae. Abrah. Wagemann. 1607.

b) Musae Sioniae Michaelis Praetorii erster Theil. Regensburg. 1605.

c) Musae. Ander Theil. Jehnae. 1607.

d) Musae. Dritter Theil. Helmstadt. 1607.

e) Vierdter Theil. Helmstadt. 1607.

28. a) Alexei Neandri sacrar. cantionum, quas vulgo mutetas vocant 4—8, 10, 12 voc. liber primus. Frankofurti apud Wolfg. Richterum. 1605. (30 Ges.)

b) liber II. (33 Ges.)

c) liber III. (23 Ges.)



d) Jacobi Regnardi sacrar. cantionum zu 4—8, 12 St. für bestimmte Festtage. Frankofurti liber primus. (24 Ges.)

e) Missae sacrae ad imitat. selectissim. cantionum autore Jacob Regnardo. Frankofurti. 1602. 9 Messen, 5 à 5, 3 à 6, 1 à 8.

f) Continuatio missarum sacrarum auctore Jacob. Regnardo. Frankofurti. 1603. 9 Messen. 2 à 4, 2 à 5, 3 à 6, 1 à 8, 1 à 10.

29. a) Liber primus missarum quinque vocum a diversis musicis compositarum. Antverpiæ apud Tilmann Susato. 1546. 4 Messen von Tilmann Susato, Crequillon (2), Manchicourt.

b) liber II missarum quatuor vocum a præstantissimis musicis, nempe Joan. Lupo Hellingo et Thoma Crequillon. Antverpiæ apud Tilmann Susato. 1545. 6 Messen von Lupus Hellinc (2), Crequillon (3), Ant. Barbe.

c) liber III missarum quatuor vocum a diversis musicis. Antverpiæ apud Tilm. Susato. 1546. 5 Messen von Hellinc, Richafort, Mouton, Crequillon, Manchicourt.

d) Liber I sacrar. cantionum 5 voc. quas vulgo mutetas vocant, ex optimis quibusque hujus ætatis musicis selectarum. Antverpiæ apud T. Susato. 1546. 16 Ges. von Castiletti, Crequillon, Susato (2), Manchicourt, Clemens n. Papa, Lupus Hellinc, Benedictus, Cadeac, Joannes Gallus, 6 aut. incert.

e) Liber II. . . 1546. 18 Ges. v. Crequillon (2), Lupi (2), Cl. non Papa, Hellinc, (2), Manchicourt, Benedictus (2), Canis, Payenus, Castiletti, Morales, 4 aut. inc.

f) Liber III. 1547. 25 Ges. v. Roucourt, Clem. n. Papa (2), Petit Jan (2), Crequillon (5), Buillart, Manchicourt (2), Lupi, Hesdin, Susato, Trojanus, Joan. Gallus, Hellinc, Castiletti, Courtois, 4 aut. incert.

g) Liber IV. 1547. 25 Ges. v. Benedictus (2), Mouton, Crequillon (7), Cl. non Papa (4), Manchicourt, Castiletti (2), Gesʒin, Larchier, Consilium, Payen, 4 aut. inc. Geschrieben ist angefügt ein sechsstimmiger Gesang von Uttendal: Mortalium preces.

30. a) Cantiones aliquot sacræ 6—8 voc. quibus addita sunt elogia nonnulla latina autore Pevernage ex officina Joan. Bogardi, Typographi Surati sub bibliis aureis 1578. (63 Ges.)

b) Marenzio. Madrigali à 5 voci Anversa. 1593. (108 Madrigale.)

c) Marenzio. Madrigali à 6 voci. Anversa. 1594. (105 Madr.)

d) Il lauro verde. Madrigali à sei voci. composti di diversi eccellent. musici. Anversa. 1591. (Doublette v. 22 f.)

31. a) Sacræ cantiones Renati del Melle zu 5—8 und 12 St. cum Litania de B. Virgine Maria 5 voc. Antverpiæ. 1588. (23 Gesänge.)

b) Sacræ cantiones 5—8 voc. per Joh. Wanningum Campensem, chori musici in aede Mariana apud Gedanenses magistrum. Norimbergæ. 1580. (24 Ges.)

c) Quatuor vocum liber I Harmoniarum moralium, quibus Heroica, Facetiæ, Naturalia, Quotlibetica tum facta fictaque poetica admixta sunt aut. Jacob. Handl. Pragæ typis Nigrinianis 1589. lib. I. (14 Ges.)

d) liber II. Pragæ. 1590. (19 Ges.)

e) liber III. Pragæ. 1590. (20 Ges.)

f) Newe außerlesene teutsche Lieder mit 4 bis 8 St., welche gantz lieblich zu singen und auf allerlei Instr. zu gebrauchen. Komponiert durch den weltberühmten Christian von Hollandrum. Nürnberg bei Dietr. Gerlach. 1574. (32 Lieder. 16 geistl., 16 weltl.

g) Newe Lieder mit 4 und 5 St. v. Eccard, Königsberg. 1589.

h) Sacræ cantiones 3, 4, 5 et 6 voc. aut. Zacharia Richart Symphonista, Magdeburgi excudebat Andr. Gehen. 1585. (3 Ges.) Bei Nro. 1 6st. fehlt Tenor, bei Nr. 2 zu 4 St. Baß und Tenor, bei Nro. 3 zu 5 St. fehlt Tenor.

i) Magnificat octo tonorum 4—6= und 8st. auctore Riccio. Regiom. 1579. (19 Magnif.)

k) Secundus liber sacr. cantionum zu 5, 6, 8, 12 Stimmen von Riccio. Regiomonti. 1580. (37 Ges.)

32. a) Continuatio cantionum sacrarum 4—8 et plur. voc. de festis præcipuis anni a præstantissimis Italiæ musicis v. Friedr. Lindner. Norimbergæ. 1588. 56 Ges. von Joan. Gabrieli (2), Andr. Gabrieli (17), Porta (8), Stabile (3), Infantas, Ruffo (7), Rinaldo del Mel (4), Nicolo Parma (2), Gabutius (2), Marenzio (3), Cardillus (3), de la Sala, Hasler (2), Felice Anerio.

b) Corollarium cant. sacrar. 5—8 et pl. voc. de festis præcipuis anni a præstant. musicis ætatis nostræ von Fr. Lindner. Norimbergæ. 1590. 70 Gesänge von Ingegneri (7), Klingenstein (3), Corfini (6), Rin. del Mel (5), Monte (10), Florii, Orl. di Lasso, Palestrina (10), Merulo, Stabile (5), Aloisii, Andr. Gabrieli (7), Scandellius, Trombetti (6), Lauri, Aichinger, Columbani, Cartarii.



33. a) Selectiorum aliquot cantionum sacr. zu 6 St. und 3 Dialogis zu 8 St. von Orl. di Lasso. München. 1570. (23 Ges.)

b) Sacræ cantiones 5 voc. von Orl. di Lassus. Norimbergæ. 1562. (25 Ges.)

c) Selectæ quædam Cantiones sacræ zu 5, 6 St. per Jacob. de Kerle. Norimbergæ. 1571. (16 Ges.)

d) Liber motettorum zu 4 und 5 St. von Ivo de Vento. Monachi. Ad. Berg. 1571. (15 Motetten.)

e) Sacræ cantiones zu 5—8st. von Joh. Wanningus. Norimbergæ. 1580. (24 Ges.)

f) Cantiones suavissimæ zu 4 Stimmen von Leonhard Schroter, Torgensis. Erfurt. 1576. 25 Ges. Tomus primus.

g) Cant. suaviss. tom. II. Erfurt. Georg Baumann. 1580. (25 Ges.)

h) Newe und lustige weltliche deudsche Liedlein mit 4—6 Stimmen von Ant. Scaudellus. Dresden bei Himel Bergen 1578. 20 Lieder.

i) Newe Teutsche Lieder mit 4 St. sampt zweien Dialogen durch Ivo de Vento. München. 1577. (15 Lieder.)

k) Angefügt 8 geschriebene Gesänge (6 lat. 2 deutsch) von Petr. de Drusina.

34. a) Pars prima cantion. sacrar. zu 6 bis 8 und mehr Stimmen von Melch. Vulpius. Jenæ. 1610. (43 Ges.)

b) Secunda pars selectiss. cant. von Melch. Vulpius. Jenæ. 1610. (63 Ges.)

c) Opusculum novum selectiss. cant. sacrar. zu 4—8 St. v. Vulpius. Erfurt. 1610. (32 Gesänge.)

d) Erster Theil deutscher sonntägl. evangel. Sprüche von Advent bis Trinitatis zu 4 St. von Vulpius. Erfurt. 1619. (29 Ges.)

e) Zweiter Theil von Trinitatis bis Advent. Jena. 1617. (26 Ges.)

f) Angeschlossen etwa 20 geschriebene Gesänge lat. und deutsch, geistl. Charakters von H. Prätorius, Henr. Hartmann, Martin Roth, Viadana, Nikol. Gotschovius und Unbekannten.

35. a) Sacri concentus zu 4—10 u. 12 St. von Hasler. Augustæ Vindelicorum. 1601. (52 Ges.)

b) Sacrorum concentuum octonis vocibus auct. Adam Gumpelzheimero lib. I. August. Vindel. 1601. (27 Ges.)

c) Motetæ novæ pro præcipuis in anni festis zu 4, 5, 6, 8 pluribus voc. a Joan. Agricola. Norimbergæ. 1601. (26 Ges.)

d) Modorum sacrorum sive cantionum zu 4—8 und mehr Stimmen. Lib. II. per Christ. Erbacher. August. Vindel. 1604. (25 Ges.)

e) Sacrarum missarum 6 voc. ad imitationem selectissimar. cantionum Liber I auct. Jacobo Reinero. Dilingæ. 1604. 5 Messen.

36. a) Pars prima cantion. von Melch. Vulpius. Doublette von (34 a).

b) Secunda pars. (34 b).

c) Opusculum novum = 34 c)

d) Canticum beatissimæ Virginis Mariæ zu 4, 6 und mehr St. von Vulpius. Jenæ. 1605. (23 Magnifikat.)

e) Centuriæ sacrar. cantion. et motettarum 4—9 et plur. voc. auctore Nicolao Gotschovio Rostochiensi in ibidem ad D. Virginem musico organico. Decas prima. Rostochii. 1608. Vollständig sind 5 Decades, dann folgt ein Magnificat à 12 von Gotschovius.

f) Invitatio Christi ad nuptias Zachariæ Neukranz et Mariæ Piels a Nicol. Gotschovio. 1618. (Christe veni, der Bräutigam und die Braut).

g) Quadriga harmoniar. sacrar. 5 voc. in gratiam viri amplissimi Joach. Peterstorffi a Nicol. Gotschovio. Stettini. 1620. (4 Ges.)

h) Zwo musikalische Lieder nach Vilanellen-arth mit 5 Stimmen zur Hochzeit des Dr. der Medizin Johann Rumbhold und Jungfr. Maria Beneken von Nikol. Gotschov und Abraham Rumbhold. Rostock. 1618.

i) Dictum Psalmi 30 a Phil. Dulichio, Jll. Pædagogii Stetinensis musico. Stettini. 1611.

k) Cunæ pueruli Christi Salvatoris 7 St. aut. Nicol. Gotschovio. Rostock.

l) Weihnachts-Gesang zu Ehren Jesu Christi, insonderheit dem löblichen Musikkrentzlein in der Stadt Güstrow mit 5 St. von N. Gotschovio. Rostock. 1613. (2 Ges.)

m) Dialogismus Latino-germanico-musicus zu Ehren des Senators Wineken rc. von Nic. Gotschovius. Rostock. 1610.

n) Harmonia Musica für Michael Waldowen von Henning Faber, cantore Regiowald. Stetini. 1607.

o) Achtstimmig. Hochzeitsgesang von Joh. Krüger, Gubinensi Lusato (Güben i. d. Lausitz.) Berlin durch Georg Bungen. 1612.

p) Canticum canticorum Salomonis in allen tonis mit 4—8 St. durch Reichardum Mangon. Erster Theil. Frankf. a. M. 1609. (15 Ges.)

q) Eine ganze Reihe geschriebener deutscher und lateinischer Gesänge von zum Teil ungenannten Verfassern, teils von Friedr. Weißensees, Andr. Raselius, Dulichius, Jac. Gallus, Ren de Melle, Faber, Jul. Eremita, Georg Körber, Daniel Friederici, Hasler, Gumpelz-



heimer, Georg Großi, Jacob Hendschii, Petr. Philippi, Joh. Knefelius.

37. a) Vulnera Christi v. Gregor Aichinger. Dilingæ. 1606. (38 Motetten.)

b) Selectæ aliquot cantiones 4 voc. ex variis D. Pavilli collectæ numeris musicis donatæ a Rudolfo de Lasso. Monachi apud Nicol. Henricus. 1606. (16 Motetten.)

c) Flores Jessæi, musicis modulis et fere tribus adaptati per illustr. Baronum a Losenstein Symphonistam Danielem Lagknerum, Marchpurgensem Styrium, civem Losdorpiensem. Norimbergæ. 1606. (28 Ges.)

d) Florum Jessæorum semina voc. 4. p. D. Lagkhnerum. Norimbergæ. 1607. (31 Ges.)

e) Primitiæ odarum sacrarum 4 voc. ad præcipua totius anni dies festos accomadatæ p. Philipp. Zindelin, Constantiensem. Augustæ Vindel. apud Joh. Prætorium. 1609. (26 Ges.)

f) Florilegium Portense von Bodenschatz. Lipsiæ. 1618.

g) Das auserlesene und trostreiche Canticum der hl. Altväter und Kirchenlehrer Ambrosii und Augnstinus Te Deum laudamus von Chr. Demantius, Cant. der Schulen zu Freyberkg in Meißen. Freibergk. 1618.

h) Triades Sioniæ introituum Missarum et Prosarum zu 5—8 Stimmen a Chr. Demantio. Freiberg. 1619. (23 Ges.)

i) Neue geistl. Teutsche und lat. Motetten zu 3—6 und 8 Stimmen von Erasm. Widmanum, Halensem, derzeit bestellten Cantorem und Organisten zu Rotenburg auf der Tauber. Nürnberg. 1619. (31 Ges.)

k) Cymbalum Davidicum, in welch. neue geistl. Gesänge zu lat. und deutsch auf alle hochfeierliche Festtage des ganzen Jahres von Volckmarum Leisringium, Pfarrherrn und Seelsorgern in Nohra. Erffurdt. 1619. (35 Ges.)

l) Erster Theil christl. lieblicher und andächtiger newer Kirchen- und Hauß-Gesänge auf alle Festtage zu 5 St. v. M. Michael, Altenburgense. Erfurdt. 1620. (15 Ges.)

m) Der andere Theil. Erfurdt. 1620. (26 Ges.)

n) Cithara Melica vel opus musicum für die Hauptfesttage des Jahres zu 8, 10 und 12 St. von Ant. Dulingius. Magdeburgi. 1620. (32 Ges.)

o) Novum et insigne opus musicum zu 5—8 et pl. voc. ad totius anni festivitates a Thom. Fritschius Görlicensem. Jenæ. 1620. (119 Ges.)

p. Quodlibetum novum latinum 5 vocum cum Basso generali ex variis cantionum maxim. partem sacrar. von Georg Englmann. Mansfeldense. Lipsiæ. 1620. Nro. 1 v. Georg Englmann, 2 und 3 nach Art unserer modernen Potpourris entnommen aus Werken von Jaches Wert, Jac. Gallus, Meiland, Orlandus, Pevernage, Massainus, Knöpfelius, Heinr. Prätorius und Unbekannten. (9 Bände St.)

38. a) Florilegium Portense von Bodenschatz. (Doublette von 37 f.)

b) Florilegii Portensis pars altera. Lipsiæ. 1621.

39. a) Die pars altera noch einmal.

b) Prima pars centuriæ zu 8 und 7 St. a Ph. Dulichio Cherenicensi, Stetini. 1607. (30 Ges.)

c) Secunda pars centuriæ. Stetini. 1608. (27 Ges.)

d) Tertia pars. Stetini. 1610. (25 Ges.)

e) Quarta pars. Stetini. 1612. (18 Ges.)

f) Primus Tomus Centuriæ senarum vocum a Phil. Dulichio. Stetini. 1630. 36 deutsche und lat. Ges.

g) Sacri modulorum concentus de festis solemnibus totius anni 8 voc. ab Andr. Hakenbergero, in æde D. Virginis quæ Gedani est capellæ magistro. Stetini. 1615. (21 Motetten.)

h) Jubilus S. Bernhardi de nomine Jesu Christi i. e. cantiones sacræ in hon. mediatoris Dei nostri J. Chr. 4 voc. per Thomam. Schattenbergium, Flensb. Hols. Organ. ad Div. Nicol. Hafniæ, Typis Georgi Hantzsch. 1620. (39 Ges.)

i) Seelen-Musik, erster Theil. Geist. und trostreicher Lieder in allerlei Anliegen aus H. Joh. Mich. Dilherrus Andachten genommen und mit 4 St. gesetzt von Sigism. Theophilo Staden, Organist bei St. Lorentzen in Nürnberg. 1644. (20 Ges.)

k) Musici operis novi sacrar. cantion. 4 bis 8 und mehr St. Fasciculus I; auct. M. Joachimo Marco Pomerano. Stetini. 1607. (27 Ges.)

l) Psalmodia sacra s. i. Newes musikalisches Werklein, in welch. die vornehmsten Gesänge Luthers nebst andern schönen trostreichen Texten sich befinden zu 4 und 5 St. von Melchior Franken, erst. Theil. Nürnberg. 1631. (106 Ges.)

m) Gemmulæ Evangeliorum musicæ, Newes geistl. musikal. Werklein zu 4 St. von Melchior Frank, Coburgk. 1623. (68 Ges.)

n) Sacri convivii musica sacra bei der hl. Abendmahl uns. H. und Heil. Jes. Chr. aus anmuthigen Kirchenges. und Psalmen zu 4 bis 6 Stimmen ges. v. Melchior Frank. Coburgk. 1628, (14 Ges.)

o) Rosetulum Musicum, d. i. Newes musikal. Rosengärtlein, in welchem allerhand wohlric-



chende Röslein aus hl. Schrift mit 4—8 St. durch Melchior Francken. Coburgk. 1628. (32 Ges.)

p) Der Drescher, d. i. eine feine liebliche Harmonia von dem löblichen und viel werthen ehrlichen Ackermark mit 4 Stimmen ganz lieblich und kurzweilig zu singen von Nic. Weißbecken, Musicum zu Gebsen. Erfurdt. 1613.

40. a) Erster Theil der Preußischen Festlieder von Advent bis Ostern von Eccardt. Elbing. 1642 bei Wendel Bodenhausen.

b) Ander Theil. 1644.

41. Psalmen Davids nach französ. Melodei und Reimenart in Teutsche Reymen verständlich und deutlich gebracht durch Ambr. Lobwasser. Lich. 1604.

42. Missodia Sionia cont. cantus sacros zu 2—6 und 8 Stimm. aut. Michaele Prætorio. Wolferbüto. 1611. (104 Ges.)

43. Andr. Hammerschmidt's 6st. Fest- und Zeitandachten für das Chor. Dresden bei Christ. Bergens. 1671. 38 Ges. 7 Stimmbände.

44. Missa tertia à 6 voc. v. A. Hammerschmidt.

126. a) Praxis Pietatis Melica ordentlich zusammengebunden und mit vielen schönen Melod. nebst Fundament vermehrt und verbessert von Peter Sohren. Schul- und Kirchenmeister zum heil. Leichnam in Elbing. 1668.

b) Joh. Crügers neu zugerichtete Praxis Pietatis Melica von Pet. Sohren. Frankf. a. M. 1675.

127. Lüneburger Gesangbuch von 1695 gedruckt bei den Sternen.

145. Vier Tonsätze von alten albinger Componisten 1. Hochzeitslied von Mart. Ruphus Pomeranus, Org. und Schuldiener in Elbing. 2. Hochzeitslied von Ephraim L... von Dantzig. 3. Herbstlied zur Hochzeitsfeier von Joh. Fabricius, cantor Elbingensis. 4. Aria bei einer Hochzeitsfeier von Joh. Harnack cantor Elbing.

351. Conrad. Matthæi (Altstädt. Kantor in Königsberg (Sterbelied auf Truchseß v. Wetzhausen mit 6, 9 oder 13 Stimmen. Geschriebene Partitur. Königsberg. 1658.

352. Joh. Sebastiani. Glückwünschende Freude auf den Prof. an der Univers. Königsberg und Oberhofprediger Christianus Dreier, als er des Rektors Amt angetreten. Königsberg bei Joh. Beusnern. 1658. Geschriebene Partitur.

353. Joh. Sebastiani. Brauttänze. 1663. 1666 und 1662. Conrad. Matthæi. Sterbelieder für Maria Kreischner. † 1658.

354. a) Georgius Riedel (cantor Palaeop.) Brauttanz Cupido ziehet auch zu Feld. 1715.

b) Georg Riedel Epithalamium zum 18. Mai 1706: „der Himmel blitzt nicht jederzeit".

c) Christoph. Waldenbachen. (1654). Brauttanz: „Singt nun fröhlich wieder newe Hochzeitslieder."

d) C. Rausch. Brauttanz zum 9. Jan. 1680. Nun geht erst die Lust recht an.

Geschriebene Partituren in einem Heft.

355. Pedro de Drusina (Organist zu St. Marian in Elbing.) Drei Tonsätze aus der Olivaer Lautentabulatur G im Geh. Archiv zu Königsberg. 1. Deus in adjutorium. 2. Veni redemptor gentium. 3. Præambulum.

356. A. Hammerschmidt. zwei 6st. Tonsätze aus den Fest- und Zeitandachten. 1660.

385. Aus der Thorner und Danziger Lautentabulatur übertragen von Philippi. 1. Motett à 6 voc. aut. Ant. Goswin. (Ad te levavi) für die Orgel intavoliert von Joh. Fischer.

2. Melodia à 4 voc. Orgeltabulatur Joh. Fischers.

3. Fuga Diomedis.

Aus der Danziger Lautentabulatur Ballet David Pohls. Stockstanz, Courante, Cour. française. Vilanella, Sarabande, Englische Nachtigall, Sarabande, Sarabande, Ballett, Courante Englese, Mascherada.

4) Erasm. Wiedemann. 1618. Canzone à 5 voc. Ballett, Courante, Canzone à 5, Intrada, Gagliarda, Balletti, Intrada.

Auf der Elbinger Stadtbibliothek befinden sich folgende ältere musikalische Werke.

Besardi, J. Bpt. Nov. partus s. concertatt. music. Aug. Vind. 1617.

Calvœr, Gsp. De musica ac sigill. d. eccles. panegyr. Lips. 1702.

Des Cartes. Musicæ compend. Amstd. 1683.

Cruger, J. C. Der rechte Weg zur Singkunst. Berl. 1660. Synops. mus. 1630.

Gaffori Franch. Practic. mus. 4 libr. modulat. Brix. 1502.

Gibelii, O. pars gener. introduct. music. theoretic. didact. 1660. Manusc.

Glareanus. Isag. in musicam.

Herbst, J. Andr. Musica poëtica. Nürnb. 1643.

Peverage, Andr. Harmonia celeste. Anversa. 1589.

Prætorius, Mich. Syntagma musicum. Wit. 1615—19.

Prætorius, Theatrum instrumentorum. Wolfb. 1620.

Printz, W. C. Musikalische Wissenschaften und Kunstübungen. Dresden. 1689.

Printz. Histor. Beschreibung der Sing- und Klingkunst. Dresden. 1690.



Printz. Satyrischer Komponist 1.—3. Teil. Dresden. 1696.

Regnart, Jac. Neue kurtzweil. teutsche Lieder mit 5 St. Nürnberg. 1586.

Werkmeister, Andr. Regeln, wie der Generalbaß könne trakt. werden. Aschersleben. 1698.

— — Musikalisches Lied. H. v. J. G. Cart. Quedlinburg. 1700.

Alphabetisches Autoren-Verzeichnis des Katalogs der St. Marienbibliothek zu Elbing.

Nummer der Bibliothek.	Autoren.	Jahr des Erscheinens.	E. S.-W. und E. V. B. pag.
35 c)	Agricola, Joan	1601	
18 b)	Ahlen, Rud.	1657	
37 a) u. 30 d)	Aichinger, Gregor.	1606	
22 f)	Auctores diversi (2 Expl.)	1591	V. II, 444
24 a)	" "	Mskr.	
26 b)	" "	1600	E. 234
26 d)	" "	1600	E. 234
29 a)	" " (1. Bd.)	1546	E. 96
b)	" " (2. Bd.)	1545	E. 96 u. 97
c)	" " (3. Bd.)	1546	E. 97
d)	" " Lib. I.	1546	E. 98
e)	" " " II.	1546	E. 98
f)	" " " III.	1547	E. 100
g)	" " " IV.	1547	E. 100
34 f)	" "	Mskr.	
36 q)	" "	Mskr.	
	" "	Mskr.	
385	1—4 Auctores div.	Mskr.	
145	Auctores Elbingenses.	Mskr.	
37 f) u. 38 a)	Bodenschatz (Dublette). (Auct. div.)	1618	E. 237
38 b) u. 39 a)	Bodenschatz (Dbl). II. T.	1621	E. 266
13	Briegeln, Wolfg. Carl.	1697	
14	" " "	1684	
15	" " "	1679	
3 g)	Bucenus, Paulus (Passio Dni. J. Chr.)	1578	
18 c)	Bütner, Crato. Ps. 147 à 4.	1661	
21 i)	Castileti.	Mskr.	
20 d)	Celscherus Joh. Lepusius.	1596	
23 g)	Christ, Joh.	Mskr.	
3 e)	Chustrovius, Joan.	1589	
21 i)	Clemens non Papa.	Mskr.	
23 d)	Crequillon.	Mskr.	
37 g)	Demantius.	1618	
h)	"	1619	
33 k)	Drusina, Petrus de.	Mskr.	
355	" " (auct. div.)	Mskr.	
36 i)	Dulichius, Phil.	1611	
39 b)	" "	1607	
c)	" " II. p.	1608	
d)	" " III. p.	1610	
e)	" " IV. p.	1612	
f)	" "	1630	
37 n)	Dulingius, Ant.	1620	
21 i)	Du Buissions, Mich.	Mskr.	
2	Eccard, Joh.	1634	
20 a) b)	" "	1597	
e)-h)	" "	Mskr.	
31 g)	" "	1589	
40 a)	Eccard, Joh.	1642	
40 b)	" "	1644	
20 l)	Emilius Paul. Mittenw.	1598	
37 p)	Engelmann, Georg.	1620	
35 d)	Erbacher, Christian.	1604	
36 n)	Faber, Henning	1607	
39 l)	Frank, Melch.	1631	
m)	" "	1623	
n)	" "	1628	
o)	" "	1628	
37 o)	Fritschius, Thomas.	1620	
26 e)	Gastoldi, Giov.	1600	V. I, 274
25	Gesangbuch.	1625	
36 e)	Gotschovius, Nikol.	1608	
f)	" "	1618	
g)	" "	1620	
h)	" "	1618	
k)	" "	ohne J.	
l)	" "	1613	
m)	" "	1610	
385	Goswin, Ant.	Mskr.	
35 b)	Gumpelzhaimer, Ad.	1601	
39 g)	Hackenberger, Andr.	1615	
7	Hammerschmidt, Andr.	1658	
17	" "	1646	
43	" "	1671	
44	" "	ohne J.	
46	" "	?	
356	" "	1660	
5	Handl, Jakob.	1586	
20 c)	" "	1596	
31 c)	" " (lib. I.)	1589	
d)	" " (lib. II.)	1590	
e)	" " (lib. III.)	1590	
3 i)	Hasenknopf, Sebastian.	1588	
26 a)	Hasler.	1599	
35 a)	"	1601	
26 c)	"	1597	
20 i)	Hausmann, Valentin.	1595	
20 k)	" "	1599	
20 l)	" "	1598	
24 a)	" "	1592	
18 a)	Havemann, J. (Auct. div.)	1659	E. 288
31 f)	Hollandrius, Christian.	1574	
12	Jentschner, Tobias.	1661	
1	Jovanellus. (Auct. div.)	1568	E. 169
33 c)	Kerle, Jak. de.	1571	
36 o)	Krüger, Joh.	1612	
37 c)	Lagkhnerus.	1606	
37 d)	"	1607	
37 b)	Lassus Rudolf.	1606	
3 b)	Lechner, Leonh.	1587	
21 a)	" " (Auct. div.)	1583	E. 194



Nummer der Bibliothek.	Autoren.	Jahr des Erscheinens.	E. S.-W. und E. V. B. pag.
21e) u. 23c)	Lechner Leonhard	1584	
37k)	Leisring, Volkmer.	1619	
3g) u. 6c)	Lindner, Friedr. (A. d.)	1585	E. 201
23b)	" " (A. d.)	1590	E. 214
32a)	" " (A. d.)	1588	E. 210
b)	" "	1590	E. 215
41	Lobwasser, Ambrosius.	1604	
37c)	Losenstein, Baron, von.	1606	
127	Lüneburger, Gesangbuch.	1695	
26p)	Mangon, Reichard	1609	
30b)	Marenzio.	1593	V. I. 402
c)	"	1594	V. I, 396
351	Matthäus, Konrad.	Mskr.	
22g)	Meilandus, Jakob.	1575	
31a)	Melle, Rinaldus del.	1588	
37l)	Michael, M.	1620	
m)	" " (II p.)	1620	
23d)	Morales, Christ.	Mskr	
16	Movius, Kaspar.	1640	
28a-c)	Neander, Alexander.	1605	
3a)	Orlando di Lasso.	1582	
4	" " "	1579	
6a)	" " "	1568	Diese Drucke in Eitners Lasso-Verzeichnis.
b)	" " "	1570	
d)	" " "	1569	
f)	" " "	1575	
g)	" " "	1582	
20m)	" " "	1590	
21i)	" " "	Mskr.	
23g)	" " "	Mskr.	
23a)	" " "	1581	
24a)	" " "	1567	
33a)	" " "	1570	
b)	" " "	1562	
23g)	Paduvanus, H.	Mskr.	
30a)	Pevernage.	1578	
22d)	Philipp, P. (Auct. div.)	1591	
39k)	Pomeranus, Joach. Marc.	1607	
26f)	Prätorius, Mich.	1599	
27a)	" "	1607	
b)	" " I. p.	1605	
c)	" " II. p.	1607	
d)	" " III. p.	1607	
e)	" " IV. p.	1607	
42	" "	1611	
354d)	Rausch, C. (Mskr.)	1680	
28f)	Regnart, Jak.	1603	
21f)	" "	1574	
g)	" "	1581	
28d)	" "	—	
e)	" "	1602	
35e)	Reiner, Jakob.	1604	
31h)	Richart, Zacharias.	1585	
354a)	Riedel, Georg. } Mskr.	1715	
b)	" "	1706	
21h)	Riccio, Theodor.	1577	V. II. 130

Nummer der Bibliothek.	Autoren.	Jahr des Erscheinens.	E. S.-W. und E. V. B. pag.
23d)	Riccio, Theodor.	1579	
31i)	" "	1579	
k)	" "	1580	
23g)	Rinuta, Franc. de.	Mskr.	
8d)	Rosenmüller, Johann.	1648	
33h)	Scandellus, Anton.	1578	
39h)	Schattenberg, Thomas.	1620	
11	Scheidt, Samuel.	1620	
33f) g)	Schroter, L. I. u. II. T.	1576 u. 1580	
8a)-c)	Schütz, Heinrich.	Mskr. oder Druck?	
352	Sebastian, Joh.	1658	
353	" "	1663 1666 u. 1662	
19	Selichius, David.	1624	
126a)	Soren, Peter.	1668	
b)	" "	1675	
39i)	Staden, Sigism. Theoph.	1644	
2)	Stobbäus.	1634	
21i)	Strigio, Alexander.	Mskr.	
18c)	Struttius.	Mskr.	
21c)	Tonsor, Michael.	1574	
d)	" "	1570	
6e)	Uttendal, Alex.	1570	
22a)	" " (1. Bd.)	1571	
b)	" " (2. Bd.)	1573	
c)	" " (3. Bd.)	1577	
29g)	Uttendal.	Mskr.	
33d)	Vento, Ivo de.	1571	
i)	" " "	1577	
23g)	Verrych, Joh.	Mskr.	
34a)	Vulpius, Melch.	1610	
b)	" " (II. T.)	1610	
c)	" "	1610	
d)	" "	1619	
e)	" "	1617	
36a)-c)	" " sind Dubl. von 34 a) b) c)		
36d)	Vulpius, Melch.	1605	
22e)	Wälrant, Hubertus.	1590	E. 203 u. 219
354c)	Waldenbach, Chr. (Mskr.)	1654	
9a)	Walliser, Thom. I. p.	1614	
b)	" " II. p.	1625	
3c)	Wanning, J.	1590	
d)	" "	1580	
23g)	" "	Mskr.	
31b)	" "	1580	
33e)	" "	1580	
10	Wecker, G. Caspar.	1695	
39p)	Weißbecker, Nikolaus.	1613	
21b)	Wert, Jac. de.	1583	
37i)	Widmann, Erasm.	1619	
385	" " (Mskr.)	1618	
12	Zentschner, Tob.	1661	
37e)	Zindelin, Phil.	1609	



Rhythmische Gliederung des Chorals.

Eine neue Theorie.[1])

Ueber die Notwendigkeit des Rhythmus in jeder Art von Musik kann kaum ein Zweifel sein; denn er gibt der Tonbewegung den gefälligen Fluß und das unverkennbare Gepräge einheitlicher Ordnung. Aber die Beschaffenheit des Rhythmus speziell im gregorianischen Gesang ist Gegenstand mannigfacher Erörterungen und immer wieder erneuter Studien geworden. Das bisherige Ergebnis derselben läßt sich auf zwei Punkte zurückführen: man erkennt der Musica plana eine gewisse Symmetrie der Gliederung in melodische Abschnitte zu, deren Ende sich nach Art des letzten Melodieschlusses dem Gefühle irgendwie kenntlich macht; sodann findet man in der Fortbewegung jene durch Abstufungen des Tones bewirkte Spannung und Lösung wieder, welche als Rhythmus der Redekunst bekannt ist. P. Lhoumeau (a. d. Kongr. der Missionäre v. d. Ges. Mariä) in Rhythme et accompagnement du chant grégorien, 1892 fordert ein freies ästhetisches Verhältnis in der Notenzahl, in den Pausen und in der melodischen Bewegung. Vor Lhoumeau hat P. Pothier, O. S. B., eingehend vom oratorischen Rhythmus gehandelt, und auf ihn stützen sich die namhaftesten Anhänger dieser Theorie.

Die meisten Freunde des kirchlichen Gesanges begnügen sich gern mit einem solchen taktfreien Rhythmus, weil er den Anforderungen der Kunst genüge, einen ungezwungenen, textgemäßeren Vortrag begünstige und der Würde des Gotteshauses besser entspreche, als eine mathematisch berechnete Dauer der Silben und ein vollkommenes Ebenmaß der Abschnitte. P. Jungmann, S. J., will sogar, man solle den gebundenen oder künstlichen Rhythmus lieber als „technischen" Rhythmus bezeichnen; denn eigentliche Kunst bewähre der Sänger weit mehr bei der „natürlichen" Musik, als bei der mensurierten; mit der Aufnahme der letzteren sei einer Abirrung von der eigentlichen Aufgabe der Musik der Weg eröffnet. (Ästhetik N. 505 f.) Nicht wenige werden sagen, es sei eine bare Unmöglichkeit, den vorliegenden Choral in die Fesseln des Taktmaßes zu zwängen; jedenfalls müsse er dadurch unendlich verlieren.

Übrigens weiß man ja auch, daß schon in Francos Musica, die um 1200 geschrieben wurde, die klaren Worte zu lesen sind: „In der musica plana wird kein Dauermaß des Tones beachtet." (In plana musica non attenditur talis mensura, d. h. habitudo quantitatem, longitudinem et brevitatem manifestans. Gerbert, Scriptores ecclesiastici de musica III. S. 2.) Nach Franco sagt auch Marchettus von Padua gegen Ende des dreizehnten Jahrhunderts im Lucidarium musicæ planæ: „Musica plana ist jeder Gesang, der ohne Zeitmaß und bestimmten Notenwert geschrieben und gesungen wird, den vielmehr jeder nach seinem Gutdünken notiert und vorträgt." (Musica plana dicitur quilibet cantus, qui absque temporis mensura et limitatione notularum figuratur et cantatur, sed ut libet cuicumque proferenti, et signat et profert. Gerbert III. S. 69.) Darin unterscheidet sich ja eben der gregorianische Kirchengesang von der Mensuralmusik, wie sie etwa seit der Mitte des zwölften Jahrhunderts sich entwickelte. Wie war es auch nur möglich, daß das einmal vorhandene Taktmaß in einer sozusagen täglich geübten Musik verloren ging?

Wohl ist aus Hieronymus von Mähren bekannt, daß um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts von einigen die Takteinteilung auf den Choral angewendet wurde. Aber man glaubt, es sei dies aus dem Einfluß der Mensuralmusik zu erklären, und dieser selbst sei das Taktmaß lediglich durch das Bedürfnis der Polyphonie an die Hand gegeben. Von dem, was sich in

---

[1]) Aus und zu A. Dechevrens, S. J., Du rhythme dans l'hymmographie latine, 1895, und (nur als Manuskript vervielfältigt) Mémoire présenté au congrès musical de Bordeaux, 9.—11. juillet 1895. Einen Teil von dem reichen Inhalt dieser Arbeiten wollen die folgenden Zeilen in ganz freier Form wiedergeben und selbständig ergänzen; hinzugekommen ist namentlich der Hinweis auf Aribo Scholastikus.

älteren Theoretikern Ähnliches findet, sagt P. Kornmüller, O. S. B.: „Es gereichte der Musik die bloß auf mathematische Berechnungen gegründete Tonlehre, mit Ausschließung des zweiten berechtigten Schiedsrichters über Wohlklang, nämlich des Ohres, und das Zurückgehen auf die Musiktheorie der Griechen, an der man immer festhielt, nicht zum Nutzen; man trug die mathematischen Verhältnisse auf alles Mögliche über: auf die Einteilung des Textes und der Melodie in Abschnitte, auf die Verbindung der Intervalle, auf die Notenzahl der zusammengeführten Neumen oder Notengruppen, auf deren entsprechenden Anfangs- und Schlußton und die Verlängerung der Töne." (Lexikon der kirchlichen Tonkunst u. d. W. „Kirchenmusik".) Andere suchen sich mit den Texten so gut wie möglich abzufinden, z. B. Pothier im „Gregorianischen Choral", 10. Kap. (übers. von P. Kienle, O. S. B.). Ebenso Peter Wagner, Einführung in die gregorianischen Melodien, S. 208 ff.

Bezüglich der Hymnen mit metrischem Text und syllabischer Melodie gibt man gern den taktmäßigen Rhythmus zu. (Janssens, Le rhythme du chant grégorien, S. 21 f.)

Indessen ruhen die Bestrebungen nicht, für den Choral im ganzen strengere Gesetze nachzuweisen, und man kann die Berechtigung dieser Strömung nicht wohl leugnen. Es sieht doch einer schönen Ausflucht sehr ähnlich, wenn man das Ebenmaß des Taktes als hindernde Schranke des angemessenen Ausdrucks und nicht als förderndes Kunstmittel des Rhythmus hinstellt. Freilich muß der Takt nicht mechanisch hervorgehoben werden, im kirchlichen Gesang noch weniger als im weltlichen; aber ist denn der Takt in der Musik Palestrinas nichts als ein störender Notbehelf der vielstimmigen Komposition, und waren die einstimmigen ambrosianischen Hymnen darum verfehlt, weil sie metrischen Text und taktmäßige Melodie hatten? Wenn ferner der offizielle Text des römischen Chorals an manchen Stellen unmöglich ein gleichmäßiges Scandieren zuläßt, haben wir denn irgendwelchen Grund, an die Ursprünglichkeit jeder einzelnen Note zu glauben? Die historische Frage bleibt also offen, wie der Rhythmus von dem Urheber der Choralmelodieen gedacht wurde. Übrigens fand die polyphone Musik wenig Schwierigkeit darin, den cantus firmus in das Taktmaß einzufügen.

Anderseits sind die Aussichten auch nicht sehr verlockend, welche uns soeben Marchettus bot, daß „jeder nun nach seinem Gutdünken vorträgt". Es ist immer mißlich, wenn der Rhythmus nicht schriftlich fixiert ist und einen so freien Spielraum hat, wie im Choral, und wenn die Theoretiker selbst nicht über die ersten Grundsätze des Vortrags einig sind. Janssens, O. S. B., unterscheidet in der erwähnten Abhandlung drei Klassen von Theoretikern: die Äqualisten, welche mathematische Gleichheit der Tondauer wollen und nur die Endsilben der Abschnitte ausnehmen; ferner die Anhänger des oratorischen Rhythmus (Pothier und die meisten Benediktiner), welche durch maßvolle Hervorhebung des logischen und des pathetischen Accentes und durch Berücksichtigung der Bedeutung jeder Silbe in ihrer sprachlichen, und jeder Note in ihrer melodischen und rhythmischen Stellung eine möglichst angemessene musikalische Deklamation bezwecken; endlich die Mensuralisten, von denen Janssens eine ansehnliche Zahl namhaft macht.

Allerdings ist zuzugestehen, daß eine Erklärung für das Verschwinden des Taktes aus der Kirchenmusik sich nicht sofort darbietet. Janssens (S. 19) erwähnt ein Manuskript des neunten oder zehnten Jahrhunderts, in welchem die Harmonisation die Gleichwertigkeit aller Noten der Choralmelodie beweist. Er macht dies gegen die Mensuralisten geltend. Vielleicht löst sich indessen die Schwierigkeit durch folgende Erwägung: die Harmonie ging anfangs einen so langsamen, schwerfälligen Schritt, daß an einen variierten Takt nicht gedacht werden konnte; die Mensuralmusik finden wir erst im zwölften Jahrhundert ausgebildet. Wenn nun erst nach Jahrhunderten aus dem Bedürfnis des mehrstimmigen Gesanges sich die Taktmusik ergeben haben soll, so kann vielleicht mit dem gleichen Rechte angenommen werden, daß das Bedürfnis der frühesten Harmonie das Aufgeben des vorgefundenen Taktmaßes veranlaßte. Es läge dann zwischen den Anfängen der Harmonie und der Ausgestaltung der Mensuralmusik eine Zeit der Verwirrung, in welcher trotz des Widerstrebens der älteren Theoretiker (Hucbald bis Guido) der taktmäßige Vortrag des

Chorals in Vergessenheit kommt, bis er nach Ausbildung der Mensuralmusik sich stellenweise wieder hervorwagt, ohne jedoch, trotz einiger Anstrengung, die alte Herrschaft wieder zu erobern.

Es läßt sich diese Voraussetzung aus Aribo Scholastikus (Mitte des elften Jahrhunderts) geradezu als richtig nachweisen. Siehe Gerbert II. S. 227. Dieser erläutert die Worte Guidos von Arezzo Microl. c. 15. (Migne 141 col. 394; Gerbert a. a. O. S. 15.) Guido schrieb: „Da nun die Neumen [Takte] bald durch Wiederholung eines Tones, bald durch Verbindung zweier oder mehrerer Töne entstehen, so ist mit größter Sorgfalt eine solche Verteilung der Neumen vorzusehen, daß sie, sei es in der Zahl der Noten, sei es im Verhältnis der Töne (der Dauer) einander wohl entsprechen, indem sie bald gleichen Bau haben, bald zwei oder drei Neumenglieder für ein unzusammengesetztes eintreten und sonst wohl auch ein Verhältnis von 2 : 3 oder 3 : 4 unter den Gliedern obwaltet.“ (Summopere caveatur talis neumarum distributio, ut cum neumæ eiusdem soni repercussione, tum duarum aut plurium connexione fiant, semper tamen aut in numero vocum aut in ratione tonorum (Aribo liest geradezu **te**norum) neumæ alterutrum conferantur atque respondeant, nunc æquæ æquis, nunc duplæ vel triplæ simplicibus atque alias collatione sesquialtera vel sesquitertia.) Aribo erklärt nun: (Ebenmaß) in der Zahl der Töne, z. B. bei gleichen Neumen, wenn sich zwei und zwei Töne entsprechen oder drei und drei; im Verhältnis des Vielfachen, wenn zwei einem, vier zwei, drei wieder einem Tone entsprechen; oder aber im Verhältnis der Tondauer. Dauer heißt das Zeitmaß des Tones; sie beansprucht bei gleichen Neumen im Verhältnis von vier zu zwei Tönen für die um die Hälfte kleinere Zweizahl ein um ebensoviel längeres Anhalten derselben. Daher finden wir in beiden älteren Antiphonarien oft die Buchstaben c. t. m., welche Beschleunigung, Verzögerung und mittlere Geschwindigkeit anzeigen. Vor Alters war es eine angelegentliche Sorge nicht nur der Tondichter, sondern auch insbesondere der Sänger, daß jeder nach richtigem Ebenmaß und Verhältnis komponierte und sang. Diese Kunst ist nun geraume Zeit ausgestorben, ja begraben. Heutzutage genügt es, einige süße Klänge zu erdenken; auf die süßere Wonne, die aus der Ebenmäßigkeit fließt, wird nicht mehr geachtet.“ (In numero vocum, ut in [neumis] æquis duæ duabus, tres tribus conferantur; in duplis duæ uni, quatuor duabus, triplæ simplis; aut in ratione t**o**norum. **Te**nor dicitur mora vocis, qui in æquis est, si quatuor vocibus duæ comparantur et quantum sit numerus duarum minor, tantum earum mora sit maior. Unde in antiquioribus antiphonariis utrisque c. t. m. reperimus persæpe, quæ celeritatem, tarditatem, mediocritatem innuunt. Antiquitus fuit magna circumspectio non solum cantus inventoribus, sed etiam ipsis cantoribus, ut quilibet proportionaliter et invenirent et canerent. Quæ consideratio iam dudum obiit, imo sepulta est. Nunc tantum sufficit, ut aliquid dulcisonum comminiscamur, non attendentes dulciorem collationis iubilationem.) Vgl. Aribos Beispiele a. a. O. Seite 216. Hier spricht ein Schriftsteller, der vor der ausgebildeten Mensuralmusik schrieb, von einer ausgestorbenen und begrabenen Kunst des strengsten rhythmischen Verhältnisses. Mit Unrecht wird also das Aufkommen dieser Kunst, die Neumen nach mathematischen Verhältnissen zu konstruieren, der Mensuralmusik auf die Rechnung gesetzt. Die Beschaffenheit des eben von Janssens angeführten Organum weist uns, wie schon gesagt, auf eine andere Quelle. Daß übrigens Aribo von einem eigentlichen Taktmaß redet, ist unleugbar. Er erklärt nichts anderes, als wie die Neumen nach Zahl oder Dauer der Töne in ein schönes Verhältnis gebracht werden sollen, sowohl in der Komposition als im Vortrag; die beigesetzten Zahlenverhältnisse lassen keinen Zweifel zu, daß die Verhältnismäßigkeit als eine mathematisch genaue zu nehmen ist. Die „Neume“ ist ein Takt; denn sie besteht aus einer oder wenigen Noten. Die Takte müssen aber gleichwertig sein. Es ist zwar zunächst nur von der schönen Mannigfaltigkeit im Bau der Neumen, von der „Verteilung“ oder Zusammenordnung bestimmter, kleiner Notenkomplexe die Rede, welche durch das Zahlenverhältnis der Noten oder durch deren Dauerverhältnis erzielt wird. Da sich aber die Zahlenver-

hältnisse von 1 : 1, 1 : 2, 2 : 3, 3 : 4 schlechthin in jeder Tonreihe finden und an sich gar keinen ästhetischen Wert haben, so ist ohne allen Zweifel an Zahlenverhältnisse gleicher Notenkomplexe zu denken; denn diese ergeben Mannigfaltigkeit in der Einheit, d. h. wahre Schönheit. Ferner: die Dauerverhältnisse der Töne sind ebenso mannigfaltig und mathematisch geregelt, was auf die genaueste Tonmessung hinweist. Sodann wird in dem einen für die Dauerverhältnisse angeführten Beispiel Taktgleichheit hergestellt. Wir haben demnach einen klaren Beweis vor uns, daß ein Theoretiker in der zweiten Hälfte des elften Jahrhunderts den taktmäßigen Vortrag des Chorals verlangt, denselben teilweise aus den Handschriften herausliest und dieselbe Theorie dem etwas älteren Guido von Arezzo zuschreibt. Hat er wenigstens hierin Unrecht? Das ist wirklich nicht abzusehen. Guidos Worte sind kaum minder deutlich, als die des Erklärers. Er verlangt mit größtem Nachdruck, daß durch Einhaltung ganz bestimmter mathematischer Verhältnisse eine schöne Folge der Neumen hergestellt werde. Die mathematischen Proportionen stehen ja klar angegeben: 1 : 1, 1 : 2, 1 : 3, 2 : 3, 3 : 4; diese aber können auf nichts anderes vernünftigerweise bezogen werden, als auf die verschiedene Struktur gleichwertiger Neumen, und so erklärt sie Aribo. Im Folgenden wird die Ansicht Guidos und Aribos noch viel offenbarer.

P. Kornmüller, der im „Cäcilienkalender" 1884, S. 36 ff. das ganze 15. Kapitel Guidos übersetzt, macht zu den angezogenen Worten diese Anmerkung: „Eine solche rhythmische Abgemessenheit für die kleinsten Partieen wird doch niemand jetzt noch für den Choralgesang erwünschlich finden: bei metrischen Gesängen geht sie an und für Instrumentalkomposition erscheint sie notwendig und macht sie erst verständlich, indem sie den Takt einigermaßen ersetzt." Wie wenn man Ernst damit machte, die von P. Kornmüller zugestandene Klarheit der Worte auf den Choral überhaupt anzuwenden und für diesen das strenge Taktmaß in Anspruch zu nehmen? Wir können wirklich nicht anders; und sehen uns genötigt, seiner Auslegung zu widersprechen. Die obigen Worte und andere ebenso bestimmt auf taktmäßige Ordnung hindeutende sollen sich auf die Instrumentalmusik beziehen, nicht auf den Gesang, oder doch nur auf metrische Hymnen. Aber das machen die dazu gemachten Bemerkungen nicht einmal wahrscheinlich; man sehe a. a. O. selber nach. Es wäre sehr auffallend, wenn so unvermittelt von Instrumentalmusik und zwar an den nachdrucksvollsten Stellen nur von dieser die Rede wäre. Wo spricht einer jener alten Theoretiker je vorzugsweise von Instrumentalmusik? Das einzige in dem Kapitel angeführte Beispiel hat denn auch prosaische Textworte untergeschrieben. Wenn es ferner heißt: „wie der wißbegierige Leser bei Ambrosius finden kann", so wird das gewiß nur auf Gesangweisen gehen, welche Guido Ambrosius zuschrieb, nicht aber auf Instrumentalmusik, von der mit keinem Worte ausdrücklich die Rede ist. Überhaupt braucht der hochverehrte Gelehrte nach unserer Meinung „gelinde Gewalt", um den taktmäßigen Rhythmus des prosaischen Chorals wegzudeuten. Aribo kommt es gar nicht in den Sinn, Unterscheidungen zu machen, sondern er behandelt wie Guido ganz allgemein die kirchliche Musik, also zunächst und zumeist die Melodieen prosaischer Gesangtexte.

Doch da drängt sich eine Schwierigkeit auf: Guido verlangt im 15. Kapitel auch, daß die Sätze gleich seien (more versuum distinctiones æquales sint); für den inneren Bau derselben (wie der Neumen) fordert er möglichst große Mannigfaltigkeit, gesteht hier aber, daß eine gewisse Klasse von Gesängen nach Art der „Prosen" die Mannigfaltigkeit der Neumen und Sätze nicht aufweise. Er nennt diese Gesänge „gleichsam prosaische" und stellt denselben die „metrischen" entgegen. Gewöhnlich versteht man nun unter den „prosaischen" die Melodieen mit Prosatext. Ganz mit Unrecht. Vielmehr sind die „metrischen" nach der richtigen Auslegung Aribos (a. a. O.) „sorgfältig gestaltete" (bene procurati), d. h. bei aller Gleichheit doch gehörig variierte; denn hier, so gut wie vorher und nachher ist nur von der nötigen Mannigfaltigkeit im Bau der Sätze (und Neumen) die Rede. Die Gleichheit aber wird allgemein gefordert.

Es ist auch aus Guidos Worten leicht erkennbar, da er von den „prosaischen" Gesängen sagt: „man mache sich bei diesen keine Sorge, wenn auch stellenweise sich



bald größere, bald kleinere Abschnitte [Neumen] und Sätze nach Art der Prosen ohne Verschiedenheit finden." (In quibus non est curæ, si aliæ maiores aliæ minores partes et distinctiones per loca sine discretione inveniantur more prosarum.) Darnach dürfte P. Kornmüllers andere Vermutung (a. a. O.), Guido spreche vielleicht vorzüglich von metrischen Hymnen, zu berichtigen sein. Auch Aribo (a. a. O., S. 227 f. u. 216) gibt nur Beispiele von Melodieen mit Prosatext.

Die Benennung der „metrischen" Gesänge rechtfertigt Guido selbst also: „Wir singen oft so, daß es scheint, wir scandierten Verse nach Versfüßen, wie wir es thun, wenn wir wirklich metrische Texte singen." Diese Worte sind öfter mißverstanden worden. Sie bedeuten nicht mehr und nicht weniger, als daß ganz symmetrische Gesänge ihren kunstvollen Bau in auffallender Weise hervortreten lassen. „Man muß nur sorgen," so fährt Guido fort, „daß nicht zuviel zweisilbige Neumen hinter einander folgen ohne Beimischung von drei- und viersilbigen; vielmehr wie die lyrischen Dichter bald diese bald jene Füße zusammenfügen [z. B. die folgenden: ⏑⏑——, ——, ⏑⏑⏑⏑ im anapästischen Metrum und ähnlich bei jambischen, daktylischen u. s. w.; die Musik ist aber noch freier, sagt Guido, und das Ohr merkt die gute Ordnung, selbst ehe der Verstand sie begreift]: so verbinden auch die Komponisten gesetzmäßig verschiedene und wechselnde Neumen." Die metrischen Gesänge sind nach diesen Worten nicht Melodieen mit metrischem Text, sondern solche, deren sehr künstlicher Bau eine Art versmäßigen Vortrags erfordert, wie dieser sich von selbst ergibt, „wenn wir wirklich metrische Texte singen". Aus dem Gegensatz der letzten Worte geht übrigens deutlich hervor, daß vorher geradezu nur an „metrische" Melodieen mit Prosatext gedacht wurde. In dem ganzen Werke hat Guido fast nur Beispiele derselben Art.

Dieser an den metrischen Gang von Versen erinnernde Vortrag wird dann noch weiter erläutert rücksichtlich der nötigen Mannigfaltigkeit bei aller Ähnlichkeit der Neumen und Sätze. Immer aber wird die strenge Metrik der Dichter für den musikalischen Rhythmus als Muster hingestellt: Die Abhandlung Guidos im 15. Kapitel ist überhaupt fast nichts als eine Durchführung dieses Vergleiches. Die Mensuralisten dürfen sich also mit gutem Rechte auf den Vergleich berufen, zumal wir denselben bei mehreren anderen Autoren finden. Die Bemerkung, Guido sage, es trete „gleichsam" ein Scandieren von Versen zu tage, es sei also doch nur von einem freieren oratorischen Rhythmus die Rede, will in der That nichts bedeuten. Denn freilich ist die Metrik der Dichtkunst nicht identisch mit der Rhythmik der Tonkunst, es handelt sich also um einen Vergleich zwei verschiedener, aber sehr verwandter Dinge; aber die Art, wie Guido beide vergleicht, ist völlig klar. Den oratorischen Rhythmus hingegen, welchen man im Mittelalter besser als heutzutage aus Aristoteles, Cicero und Quintilian kannte, finde ich nur einmal bei Aribo (a. a. O.) auf die Musik angewendet und zwar nur auf die Symmetrie der Sätze, die ja auch heutzutage nicht ebenso streng besorgt wird, wie die der Takte. Ausschließlich auf die Sätze bezieht sich auch bei Aribo (S. 216) die Äußerung, daß in sorgfältigen Melodieen die Distinktionen „fast" gleiches Maß haben. Warum gingen die älteren Theoretiker nicht rücksichtlich des freien Rhythmus überhaupt von der Prosa aus? Nicht den alten also, sondern den neuen Theoretikern ist die Lehre von dem freien Rhythmus in der Musik eigentümlich. Diese Lehre ist in Pothiers und Kienles Ausführung überaus sinnreich, und auch praktisch brauchbar, so lange nicht ein strenger Takt für den Choral erwiesen wird. Aber auf die ältesten Theoretiker sollte man sich dafür nicht berufen.[1]) Auch die alten Griechen und Römer fordern, selbst wo sie nur von der prosaischen Rede handeln, doch etwas mehr rücksichtlich des genauen Silbenverhältnisses als viele dem Choral zugestehen möchten. Jene trennen überhaupt den Rhythmus nie ganz von der praktischen Silbenmessung. Cicero sagt an der klassischen Stelle: Or. c. 56: Es gibt keine anderen Rhythmen, als die poetischen. Dementsprechend heißt es sogar in dem Epilogus zu Guidos Abhandlung De ignoto cantu, ein Ton, der sich

[1]) Vergl. über die Anschauungen, welche die Anhänger der Solesmeschen Schule von den mittelalterlichen Theoretikern haben, das unten besprochene Werk von Dr. Pet. Wagner S. 135 und besonders S. 208 folgende. D. R.

nicht in eine bestimmte Tonart und ein bestimmtes Tonmaß füge, sei gar kein musikalischer Ton. (Musicus motus continet qualitatem et quantitatem; quod si desierit qualitatem quantitatemque habere, iam non musicus motus erit. Qualitas autem motus est, utrum sit protus vel deuterus vel quilibet alius modus; quantitas autem, utrumnam sit duplus, sesquialter aut sesquitertius. Qualitas in modorum speciebus, quantitas in magnitudine præscribitur motuum. Gerbert II. Seite 39.)

Das Maß der Noten (voces) im Verhältnis zu einander bestimmt Guido so: „es gibt Noten von doppelter und halber und schwebender Dauer, d. h. von verschiedenem Zeitmaß, wobei oft ein dem Notenbuchstaben beigefügter liegender Strich die Länge bedeutet“ (aliæ voces ab aliis morulam duplo longiorem vel duplo breviorem aut tremulam habent, i. e. varium tenorem, quem longum aliquotiens virgula plana apposita significat), d. h. das Verhältnis ist wie ♩ 𝅗𝅥 —. Was tremula, d. h. „zitternde“, schwebende Dauer bedeutet, ist nicht sofort klar. Die Notenzahlverhältnisse der Neumen [Takte] gab er oben als 1:1, 1:2, 1:3, 2:3, 3:4 an; diese sind mit obigem Schema sämtlich darzustellen: — = —, — = 𝅗𝅥 𝅗𝅥, — = 𝅗𝅥 ♩ ♩, 𝅗𝅥 ♩ = ♩ ♩ ♩, 𝅗𝅥 ♩ ♩ = ♩ ♩ ♩ ♩. Daher scheint die „schwebende“ Dauer sich auf Ziernoten zu beziehen, deren Zeitdauer unsicher schwebt und schwankt und darum nicht besonders in Rechnung kommen kann. Aribo gibt S. 215 der tremula in der That den Namen einer Ornamentneume, nämlich des Quilisma, und sagt, diese mit Ziernoten versehene Neume sei entweder von langer oder von kurzer Dauer, je nachdem sie ein Strichlein bei sich habe oder nicht. Indessen ist es doch nicht wahrscheinlich, daß eine einzelne Ornamentnote, die später Tremula hieß, gemeint sei, sondern vielmehr eine beliebige. Oder wahrscheinlicher ist bloß eine schwankende Dauer gemeint und wird diese durch den Zusatz „von verschiedener Dauer, wobei oft ...“ näher erläutert.

Die Erklärung der Worte Guidos bei Aribo (a. a. O. S. 215) klingt seltsam, da er teilweise von „Pausen“ spricht. Wenn „Pause“ für „Dauer“ stehen könnte, wären seine Worte in sich klar und die natürlichste Erklärung des Guidoschen Textes. Es scheint in Wirklichkeit, daß er den Zwischenraum vom Anschlagen des ersten Tones bis zu dem des zweiten „Pause“ (silentium) nannte. A. a. O. S. 216 (und schon bei Cicero) bedeutet Zwischenraum (intervallum) offenbar „Tondauer“. Ebenso bedeutet bei Hucbald „Zwischenpause“ zwischen zwei gesungenen Psalmversen (intercapedo) nichts anderes als das Anhalten der letzten Silbe des ersten Verses. (Commem. brev. kurz vor dem Schlusse.) Guido redet von eigentlichen Pausen gar nicht. Er sagt nur, daß „Silben“, Neumen und Sätze durch Anhalten (tenor) bei der letzten Note gekennzeichnet werden. Darunter sind aber zunächst nur jene verhältnismäßig geringen Pausen zu verstehen, welche man unwillkürlich macht, wenn man Melodieen vorträgt, deren Takteinteilung mit den Texteinschnitten möglichst übereinstimmen. Es kann aber ebenso gut die letzte Silbe ein wenig verlängert werden, soweit es nicht nötig wird, Atem zu schöpfen. Nun ist eben an solchen Stellen auch eine eigentliche Taktpause am Platze, so daß jenes Anhalten allerdings auch diese mitbedeuten wird. Das „Anhalten“ (tenor) wird einmal nur auf die letzte Silbe bezogen, dann aber wieder von der Dauer der tremula und wiederum von der Dauer der ganzen Neume gebraucht. Vgl. über die Satzteilung, die Pause und den tenor die schöne Auseinandersetzung von Engelbertus, De Musica c. 38—43, Gerbert II., S. 365 ff. Im Epilogus zu Reg. de ign. cantu steht die bemerkenswerte Definition: Tenor est mora uniuscuiusque vocis, quam ut tempus grammatici in syllabis brevibus et longioribus superscribunt. Jedenfalls konstatiert Aribo auch an dieser Stelle mit Guido, daß der richtige Vortrag ein genaues Unterscheiden von langen und kurzen Noten voraussetze. Wie wird man das wegdeuten? Bei Hucbald, der auch noch keine Pause erwähnt, ist dieselbe ohne Zweifel unter der Verlängerung der Schlußnote eines Gliedes mitzuverstehen. Für den Takt ist es gleichgültig, ob man pausiert oder die Note hinauszieht.

Sowohl Guido als Aribo erinnern an die Neumenschrift als Mittel, Längen und Kürzen zu unterscheiden. Beide sagen, die tremula sei lang, wenn ein Strichlein beigefügt sei. Guido sagt, die Abschnitte

würden im Vortrag und in der Schrift als solche abgegrenzt (compresse et notatur et exprimitur); ferner ein Ritardando, das treffend mit der allmählichen Verzögerung in der Bewegung eines laufenden Pferdes verglichen wird, sei an der Notenschrift abzulesen, und mehrere der vorgenannten Verhältnisse waren ohne Andeutung in der Schrift gewiß nicht erkennbar. Übrigens läßt die folgende Stelle in Guidos De ignoto cantu keinen Zweifel, daß die Neumenschrift die mannigfachsten Verhältnisse deutlich veranschaulichte: „Wie die Töne verschmelzen können, und ob sie verbunden oder gesondert zu singen, welche von langer und schwankender und kürzester Dauer seien, und wie die Melodie sich in Sätze teile, endlich ob die folgende Note tiefer oder höher als die vorausgehende oder auf gleicher Stufe stehe: das wird leicht mündlich an der besonderen Form der Neumen gezeigt, vorausgesetzt, daß sie mit gehöriger Sorgfalt geschrieben sind." (Quomodo autem liquescant voces et an adhærenter vel discrete sonent, quæve sint morosæ et tremulæ et subitaneæ, vel quomodo cantilena distinctionibus dividatur, et an vox sequens ad præcedentem gravior vel acutior vel æquisona sit, facili colloquio in ipsa neumarum figura monstratur, si, ut debent, ex industria componantur. Migne 14, col. 416; Gerbert II., S. 37.) Aribo verweist überall auf die Bücher, indem er nur die Textworte, nicht die Noten aufführt, um die mathematischen Verhältnisse der Reihe nach zu veranschaulichen (a. a. O.), in „beiden älteren Antiphonarien" findet er zur Bezeichnung der „schnellen, langsamen und mittleren Bewegung" die Buchstaben c. t. m. beigesetzt und sagt, daß vormals Komponisten und Sänger gleich genau schrieben und vortrugen.

Guido erinnert endlich an das Taktschlagen: „so daß gleichsam nach Versfüßen die Melodie taktiert werde." (Ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur.)

Verweilen wir noch einen Augenblick bei einem älteren Zeitgenossen Guidos; Berno, Benediktinerabt zu Reichenau (seit 1008). Er sagt (Gerbert II., S. 77, Migne 142 col. 1114): „Es ist auch mit aller Sorgfalt darauf zu achten, wo die Töne eine gesetzmäßige Kürze haben, und wo ihnen eine längere Dauer zuzumessen ist, damit man nicht eilfertig und ganz kurz vortrage, wo die Vorschrift der Meister einen längeren und gedehnteren Vortrag angesetzt hat. Jene aber verdienen kein Gehör, welche behaupten, es habe keinen Grund, wenn wir beim Gesang nach angemessener Berechnung den Tönen bald eine kürzere, bald eine längere Zeitdauer geben." Ein Fehler in der metrischen Prosodie, heißt es weiter, werde scharf gerügt; warum tadle man es denn in der Musik nicht, wenn das Zeitmaß verletzt werde? Ihr komme die gesetzmäßige Abmessung und wohlklingende Abzählung der Töne gerade eigentümlich zu. (Ad quam ipsa rationabilis vocum dimensio et numerositas pertinet, Worte aus Augustinus, De musica II. 1.) Berno hat ganz recht, wenn er mit Augustin der Musik noch vor der Dichtkunst den genauen Rhythmus zueignet; wird derselbe doch auch heutzutage beim musikalischen Vortrag und Spiel deutlicher als beim Lesen von Gedichten gehört. „Wie also in einem Gedichte," so fährt Berno fort, „der Vers dadurch entsteht, daß die Füße genau abgemessen werden, so bildet man einen Gesang durch angemessene, übereinstimmende, aus Längen und Kürzen bestehende Tonfolgen, und es wird dann, wie beim Hexameter, wenn er gesetzmäßig sich fortbewegt, die Seele schon durch den Wohlklang allein erfreut." (Idcirco ut in metro certa pedum dimensione contexitur versus, ita apta et concordabili brevium, longorum sonorum copulatione componitur cantus, et velut in hexametro, si legitime currit, ipso sono animus delectatur.) Wird wohl je einer eine Sprache führen, wie Berno, wenn er nichts als den objektiv wenig bestimmten oratorischen Rhythmus empfehlen will? Berno redet sehr nachdrücklich von der genauen Abmessung der Tondauer, vergleicht dieselbe nicht etwa so im Vorbeigehen, sondern in allem Ernste und ausführlich mit der Silbenmessung der Dichter und meint mit Augustin und offenbar in dessen Sinne, diese Art des Rhythmus sei der Musik noch mehr eigentümlich, als der Poesie. Allerdings muß er sich wie Aribo gegen die Verächter dieser Kunstfertigkeit wehren und sich auf die (schriftlich fixierte) Autorität der Meister berufen. Der strenge Rhythmus kam also allmählich außer Gebrauch,



bei Aribo war er schon ziemlich vergessen, und Guido gibt zu verstehen, daß die Bücher nicht immer korrekt geschrieben waren.

Gehen wir nun noch ein Jahrhundert weiter zurück, so begegnen wir einem anderen höchst gewichtigen Zeugen. Um 900 schreibt Hucbald (Benediktinermönch wie Berno und Guido) über den Rhythmus des Kirchengesanges in einer Weise, die jedermann von dem taktmäßigen Vortrag überzeugen müßte, wenn man eine solche Auslegung nicht von vornherein für ausgeschlossen hielte. Wir übersetzen möglichst wörtlich unter Weglassung einiges Unerheblichen (Musica enchiriadis pars I., Migne 132 col. 993 f., Gerbert I., p. 182 f.; Brevis commemoratio, Migne 132 col. 1039 ff., Gerbert I., p. 226 f.):

„Der rhythmische Vortrag einer jeden Melodie ist von größter Bedeutung. Es gehört dazu die Aufmerksamkeit auf die längere und kürzere Tondauer. Wie man nämlich die Zeitdauer von kurzen und langen Silben beachtet, so sieht man auch auf gedehnte und kurze Töne, damit die langen und kurzen in gesetzmäßigem Verhältnis zusammenstimmen, und die Melodie sich wie nach Versfüßen taktartig bewege. Wohlan, singen wir einmal zur Übung, ich singe vor und taktiere die Füße, du singst nach. [Folgt mit überschriebenen Noten: Ego sum via, veritas et vita, alleluja, alleluja.] In diesen drei Gliedern findet sich nur an letzter Stelle eine Länge, sonst ist alles kurz. Das heißt also rhythmisch singen: langen und kurzen Tönen die gehörige Dauer zumessen, und nicht an gewissen Stellen mehr dehnen oder kürzen, als sein muß, sondern die Stimme an das Gesetz des Scandierens binden, damit eine Melodie in dem gleichen Tempo endige, in dem sie begonnen. Will man jedoch zuweilen der Abwechslung halber an der Zeitdauer etwas ändern, nämlich sie zu Anfang oder am Ende mehr dehnen oder mehr verkürzen, so hat das im Verhältnis von 1 : 2, d. h. in der Weise zu geschehen, daß man doppelt so langsam, oder doppelt so rasch singt . . . Nehmen wir also die zu singende Melodie einmal rascher und einmal langsamer, so daß die Tondauer, welche lang ist bezüglich der vorzunehmenden Verkürzung, nunmehr kurz werde im Vergleich zu ihrer Verlängerung. Singen wir jetzt: erst das schnellere Tempo, dann das langsame und dann wieder das schnelle. [Folgt derselbe Text dreimal, aber, wie es natürlich ist, mit denselben Noten, da ja Hucbalds Notenzeichen ausschließlich melodische und keine rhythmische Bedeutung haben.] Dieses Zahl- und Wohlklangsverhältnis kommt jedem kunstgerechten Gesang zu und das gibt ihm vor allem Würde und Schönheit,

Mus. enchir.

Imprimis videndum, ut numerose quodlibet melum promatur. — Quid est numerose canere? — Ut attendatur, ubi productioribus, ubi brevioribus morulis utendum sit. Quatenus uti, quæ syllabæ breves, quæ sunt longæ attenditur, ita qui soni producti quique correpti esse debeant, ut ea quæ diu ad ea quæ non diu legitime concurrant, et veluti metricis pedibus cantilena plaudatur. Age canamus exercitii usu: plaudam pedes ego in præcinendo, tu sequendo imitabere. Ego sum via, veritas et vita. Alleluia Alleluia. Solæ in tribus membris ultimæ longæ, reliquæ breves sunt. Sic itaque numerose est canere, longis brevibusque sonis ratas morulas metiri nec per loca contrahere magis quam oportet, sed infra scandendi legem vocem continere, ut possit melum ea finiri mora qua cœpit. Verum si aliquotiens causa variationis mutare moram velis, i. e. circa initium aut finem protensiorem vel incitatiorem cursum facere, duplo id feceris, i. e. ut productam moram in duplo correptiorem seu correptam immutes duplo longiore.... Sumamus melum, quod vis canere, nunc correptius, nunc productius, ita ut morulæ, quæ nunc sunt productæ correptis suis, nunc item fiant pro correptis ad eas quæ fuerint productiores se. Canamus modo; prima sit mora correptior, subiungatur producta, tunc correpta iterum. Ego sum etc. Hæc igitur numerositatis ratio doctam semper cantionem decet et hac maxima sui dignitate ornatur, sive tractim sive cursim canatur, sive ab uno seu a pluribus ....

man mag getragen oder ganz schnell singen, allein oder mit anderen. Auch beim Wechselgesang und Respondieren muß durch dasselbe schöne Maßverhältnis eine Übereinstimmung im Tempo so gut wie in der Tonhöhe gewahrt bleiben. — Auf welche Weise ist dies zu erreichen? — Wie die Gesänge angemessen verbunden werden durch die gehörige Stufenfolge aller Töne, ist oben auseinandergesetzt; angemessene Dauerverhältnisse aber ergeben sich, wenn das Nachfolgende entweder in gleicher Tondauer Übereinstimmung zeigt oder aus gutem Grunde ein zweimal langsameres oder zweimal rascheres Tempo hat.... Man kann das Tempo einer Melodie leichtlich aus ihrer Gestalt erkennen, ob sie nämlich in schweren oder leichten Neumen abgefaßt ist. — —

Das Gleichmaß ist offenbar für alle Schönheit, sei es, daß sie vom Ohre, sei es, daß sie vom Auge wahrgenommen wird, ein Wesenselement; so hat es Gott gewollt, der nach Maß und Gewicht, nach der Zahl alles geordnet hat. Die Störung des Gleichmaßes soll also die heiligen Gesänge nicht entstellen, man soll nicht zu Zeiten eine einzelne Neume oder einen Ton ungehörig verschleppen oder verkürzen, nicht z. B. in einem respondierenden Gesange oder in anderen aus Nachlässigkeit eine Verzögerung im Vergleich zum Vorhergehenden eintreten lassen. Ebenso sollen die einzelnen kurzen Noten nicht länger gezogen werden, als Kürzen zukommt. Vielmehr soll alles Lange gleich lang, alles Kurze gleich kurz sein, von den Sätzen [und Perioden] abgesehen, auf welche jeoch mit ähnlicher Sorge in der Musik zu achten ist. Alles, was lang ist, soll zu dem, was kurz ist, durch eine gesetzmäßige Dauer ein schönes Zahlenverhältnis einhalten, und jeder Gesang als ganzes von Anfang bis zu Ende in dem gleichen Tempo vorgetragen werden. Doch ist zu bemerken, daß, wenn in einem Gesange von schnellem Tempo gegen Ende oder zuweilen am Anfang eine Verzögerung eintreten oder ein Gesang in langsamem Tempo gegen Ende rascher gesungen werden soll, doch immer die Verlängerung nach Maßgabe der Kürze und die Beschleunigung nach Verhältnis der Länge berechnet werde, damit kein Zuviel oder Zuwenig, sondern immer das Wechselverhältnis von 1 : 2 herauskomme..... Dieses Gleichmaß im

Item in alternando seu respondendo per eandem numerositatem non minus moræ concordia servanda est quam sonorum. — Quomodo per moras oportet ut cantiones concordent? — Concordabilis cantionum copulatio qualiter per propriam quorumque sonorum sedem eveniat, supra monstratum est; morarum vero concordia fit, si id, quod subiungendum est, aut æquali mora respondeat, seu pro competenti causa duplo longiore mora aut duplo breviore..... Hoc melum celerius cantari convenit, illud vero morosius pronuntiatum fit suavius. Quod mox dinosci valet ex ipsa factura meli utrum sit levibus gravibusve neumis composita.

Brev. commemor.

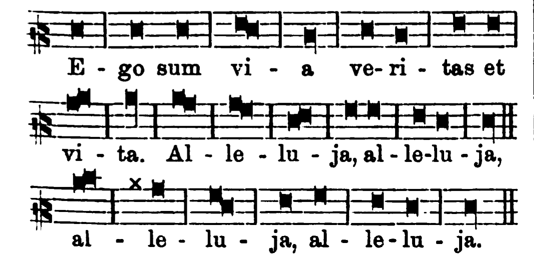
Aequitate plane pulchritudinem omnem nec minus quæ auditu, quam quæ visu percipitur, Deus auctor constare instituit, quia in mensura et pondere, in numero cuncta disposuit. Inæqualitas ergo cantionis cantica sacra non vitiet, non per momenta neuma quælibet aut sonus indecenter protendatur aut contrahatur, non per incuriam in uno cantu, v. gr. responsorii, vel cæterorum segnius quam prius contrahi incipiatur. Item brevia quæque impeditiora non sint, quam conveniat brevius. Verum omnia longa æqualiter longa, brevium sit par brevitas, exceptis distinctionibus, quæ simili cautela in cantu observandæ sunt. Omnia quæ diu ad ea quæ non diu legitimis inter se morulis numerose concurrant, et cantus quilibet totus eodem celeritatis tenore a fine usque ad finem peragatur. Hac tamen ratione servata, dum in cantu, qui raptim canitur, circa finem aut aliquando circa initium longiori mora melos protendendum est, aut cantus, qui morose canitur modis celerioribus finiendus, ut pro modo brevitatis prolixitas prolongetur et secundum moras longitudinis momenta formentur brevia, ut nec maiore nec minore, sed semper unum alterum duplo superet.... Quæ canendi æquitas rhythmus græce, la-



Singen heißt griechisch Rhythmus, lateinisch Zahlmaß, weil ja jede Melodie wie ein metrischer Text sorgfältig abgemessen („mensuriert") werden muß."

tine dicitur numerus, quod certe omne melos more metri diligenter mensurandum sit.

Hucbald gebraucht also unter ausdrücklicher Beziehung auf das poetische Versmaß für das Gleichmaß im Gesangvortrag das Wort „Mensurierung". Er setzt noch gleich bei, man solle den Knaben beim Gesang den Rhythmus mit dem Fuße oder mit der Hand oder sonstwie angeben. Pothier lächelt über das angebliche Taktschlagen der Alten („Der gregorianische Choral", Kap. 10); aber wenn nicht schon oben plaudam pedes so zu fassen wäre, so steht hier doch deutlich genug: aliqua pedum manuumve vel qualibet alia percussione numerum instruere. P. Janssens meint (Le rhythme du chant grégorien., p. 20), das von Hucbald zum Texte Ego sum u. s. w. Gesagte, beweise nichts für die Äqualisten, weil man aus einem Beispiele, in dem allerdings nur je die letzte Silbe eines Abschnittes lang und alle übrigen gleich kurz seien, keine allgemeine Schlußfolgerung ziehen dürfe. Dagegen beweise die Stelle gegen die Mensuralisten. Dies Letztere ist kaum richtig. Erstens, heißt es nicht, die letzte „Silbe" sei lang, vielmehr ist die letzte „Note" (morula) lang; der langen Silben finden sich viel mehr. Das ergibt sich z. B. daraus, daß das erste Alleluja sieben (bei der Wiederholung des Beispiels sechs) Notenzeichen hat, also auf drei oder zwei Silben desselben zwei Noten kommen. Zweitens, lassen sich die Noten ganz gut in Takte bringen. [Vgl. über den melodischen Wert der Hucbaldschen Zeichen, P. Kornmüller, „Jahrbuch" 1886, S. 12.]



Die zweite Schlußform ist eine Variante, in der vielleicht an der Stelle des Kreuzchens nach dem e ein d ausgefallen ist; oder es würden auf die Silbe le zwei Töne c h zu rechnen und dann am Ende keine Verlängerung anzusetzen sein. Mit dieser Mensurierung wird den Andeutungen Hucbalds volle Rechnung getragen.

Die drei Glieder der Melodie sind freilich nicht gleich, das fordert er aber auch nicht. Er sagt, in den Neumen und Einzeltönen (neuma aut sonus) sei ein bestimmtes Verhältnis streng durchzuführen, in den Sätzen nur einigermaßen. Wir können übrigens zwei Sätze (distinctiones) unterscheiden, der erste geht bis zum Alleluja und hat sieben Takte, der Rest enthält deren sechs. Strenger sind wir heutzutage in der Symmetrie der Sätze auch nicht. Die beiden ersten Glieder (membra) sind satzähnliche Unterabteilungeu von drei und vier Takten. Nach unserer Terminologie besteht also die Melodie aus zwei annähernd gleichen Perioden und die erste wieder aus zwei Gliedern von ungefähr gleicher Ausdehnung; die Glieder der zweiten sind verschlungen.

Wie die besprochene Stelle mit dem System von Solesmes vereinbar sei, ist nicht abzusehen. Der oratorische Rhythmus bringt es doch nicht mit sich, daß die ganz tonlosen letzten Silben (richtiger „Noten") der drei Glieder gedehnt werden; warum nicht vielmehr die vorletzten, was noch einen vernünftigen Sinn hätte? Oder soll gerade das den künstlerisch gemessenen Vortrag kennzeichnen, daß er in gewissen Abständen eine Endsilbe, die für den Gedanken sehr gleichgültig ist, hinausziehe und zwar genau immer auf die doppelte Länge, sonst aber durchaus keine mehr dehne als eine andere? Ist das etwa gar die Lehre der Griechen und Römer, an die man so gern erinnert? Viel eher mögen sich die Äqualisten auf das von Hucbald benützte Beispiel berufen. Allein es ist eben doch nur eines unter vielen, die möglicherweise ganz anderer Art waren. Der nächste Zweck, auf den auch das höchst einfache Notensystem Hucbalds (ohne jegliche rhythmische Andeutung) berechnet ist, veranlaßte ihn wohl, eine der einfachsten Melodieen zu wählen. Im Übrigen sagt er etwas ganz anderes, als was die Äqualisten und die Anhänger des freien Rhythmus wollen: lange und kurze Silben

wechseln nach Art der scandierten Verse; es besteht zwischen ihnen ein ganz strenges Maßverhältnis, das selbst bei dem außerordentlichen Ritardando oder Accelerando zu beobachten ist; das Tempo eines Gesanges wird durch die Gestalt der Neumenschrift bezeichnet; für Neume und Einzelton gibt es ein festes Verhältnis, nur für längere Abschnitte (Sätze, Perioden: distinctiones) ein annäherndes; von Anfang bis zu Ende soll (im allgemeinen) jede Melodie [ohne Rücksicht auf den Text] in gleichem Tempo abgesungen werden; selbst beim Respondieren gilt das strenge Gesetz des gleichschwebenden Rhythmus (die æquitas), kurz Hucbalds Musik ist nach Art metrischer Texte genau „mensuriert."

Die Äqualisten haben entschieden weniger Schwierigkeit, als die Verteidiger des freien Rhythmus, sich mit Hucbald abzufinden. Aber sie sollten doch bedenken, daß kein besonnener Schriftsteller so viel Worte verschwenden wird, der nur sagen will: man hebe keine Note vor der anderen hervor, nur dehne man die letzte eines jeden Abschnittes. Und warum genau auf die doppelte Länge? Guido will doch das Anhalten (tenor) der letzten Silbe solle verschieden sein, je nach der Ausdehnung des Abschnittes. Was soll es heißen, wenn Hucbald sagt, daß Neumen und Einzeltöne die strengen Proportionen genauer aufweisen als Sätze oder Abschnitte? Was für eine Musik aber kommt heraus, wenn man mit äußerster Genauigkeit Silbe für Silbe gleich lang dehnt? Ist das ausdrucksvoll und sinngemäß? Wo in aller Welt hat eine solche Musik sich naturgemäß herausgebildet? Guido sagt bestimmt, wenigstens an zwei Stellen, daß die Neumen die ganze Mannigfaltigkeit der klassischen Versfüße aufweisen; ebenso Aribo S. 216.

Hucbald redet von einem dreifachen Tempo, aber nicht ausdrücklich von einem dreifachen Silbenwert (longa, brevis und semibrevis), sondern nur von langen und kurzen Silben; es erinnert aber die Dreiheit des Tempos allerdings an eine Dreiheit des Notenwertes, oder woher kommt jene gerade so geregelte Unterscheidung des Tempos? Guido setzte, wo er von der Zusammenordnung der Neumen sprach, einen dreifachen Notenwert voraus. (Siehe oben S. 55.) Übrigens stehen auch die drei Notenwerte im Verhältnis von 1 : 2 untereinander.

Über Ornamente erfahren wir von Hucbald nichts. Ob Guido noch von zeitlosen Ziernoten spricht, ist nicht außer Zweifel. Aribo schließt sich an Guido an.

* * *

Diese Lehre der älteren Theoretiker, welche mit einem kunstvolleren Vortrag des Chorals, als man heute anerkennen will, aus täglicher Erfahrung oder durch nahe Kunde bekannt waren und wiederholt auf die Choralbücher verweisen, berechtigt nun vollauf zu dem Versuch, den ursprünglichen Rhythmus aus der Neumenschrift selbst zu erkennen. Auch P. Kornmüller, O. S. B., hält aus anderen Gründen die Entzifferung der Neumen für eine lohnende Aufgabe der Wissenschaft. „Was hat nun," so schreibt er („Jahrbuch" 1890, S. 93), „bisher abgehalten, diesen wissenschaftlichen Weg zu betreten? Nichts anderes als die eitle Meinung, man müsse gerade die mit Noten verzeichneten Melodieen aus den Neumen herausbekommen, und auch die Scheu, andersgeartete Melodieen als das Resultat solcher Forschung sehen zu müssen. Aber unsere Wünsche dürfen nicht das Resultat in vorhinein bestimmen, sondern die Wahrheit soll das Ergebnis unserer Untersuchungen sein." Vgl. auch dessen Abhandlung über die Neumen a. a. O. 1880, S. 17 ff.

Die kirchliche Einführung eines bestimmten Choraltextes steht der archäologischen Forschung natürlich nicht im Wege, solange diese sich, der kirchlichen Autorität gegenüber, in den Schranken der Bescheidenheit und des Gehorsams hält.

Man darf es also willkommen heißen, wenn P. Dechevrens uns nichts Geringeres als eine systematische Deutung der Neumen verspricht. Noch liegt das Material nicht vollständig vor, aber doch soweit, daß er die Aufmerksamkeit und die Kritik der Kenner herausfordert. Es handelt sich, wie wir lesen, um das Ergebnis eines dreißigjährigen Studiums. Die Untersuchung wird offenbar mit großem Ernste geführt und will viel mehr bedeuten als ein übereilter Versuch.[1])

[1]) Fleischers „Neumenstudien" liegen auf demselben Wege; der I. Band gibt aber noch keine Deutung der Neumen.



Das Buch Du rhythme dans l'hymnographie latine ist nur der Vorläufer eines umfangreichen Werkes. Der Verfasser beschäftigt sich darin ziemlich eingehend mit dem altklassischen Musikrhythmus. Das findet seine Begründung in der offenkundigen Thatsache, daß die kirchliche Musik aus der griechisch-lateinischen des klassischen Altertums organisch herausgewachsen ist, und daß die mittelalterliche Musiktheorie in engster Abhängigkeit von der antiken stand. Noch der mit Hucbald zusammen in Rheims wirkende Remigius von Auxerre kommentierte die musikalische Theorie eines Martianus Capella, und man braucht nur bei Gerbert I. etwa S. 84 ff. (oder Migne 131 col. 953) nachzulesen, um mit Händen zu greifen, woher die musikalische Zahlen- oder Proportionslehre und die Anlehnung derselben an die Verslehre stammt. Überhaupt ist zur wissenschaftlichen Ergründung der mittelalterlichen Musik, z. B. auch der Kirchentonarten, des Tetrachordsystems, unseres Erachtens ein Zurückgehen auf die von Westphal und Gevaert so gründlich behandelte Musiktheorie der Alten dringend geboten. Was den Rhythmus betrifft, so kannten die Alten in der Musik nur den Taktrhythmus; noch Augustins Bücher de musica handeln fast von nichts anderem als von dem strengen Ebenmaß, das in der Tonkunst wie in der Poesie ein Wesenselement der Schönheit sei.

Indem Dechevrens sodann auf den Rhythmus des gregorianischen Gesanges übergeht, konstatiert er zunächst, daß die Neumen, ob sie einfach oder zusammengesetzt sind, drei, vier und bis zu acht verschiedene Formen annehmen. Zum Beweise, daß hier nicht etwa Schreiberlaune oder Modewillkür herrscht, wird auf solche Melodieen verwiesen, die sich wiederholen, bisweilen an weit voneinander entfernten Stellen, und doch eine genaue Übereinstimmung in jenen mannigfaltigen Formen zeigen. Dasselbe gilt von verschiedenen handschriftlichen Büchern, z. B. von den durch die Benediktiner von Solesmes und P. Lambillotte, S. J., herausgegebenen Manuskripten von St. Gallen (Nro. 339 und 359), an welche, als die vielleicht ältesten und vollkommen genau reproduzierten Dechevrens seine Untersuchungen im ganzen anschließt.

Weiter erinnert der Verfasser des Rhythme dans l'hymnographie latine an die von Coussemaker (Hist. de l'harm. I., 3, ch. 7) anschaulich erwiesene Thatsache, daß die Zeichen der späteren musikalischen Notation, nämlich der Quadratschrift, sich aus der Neumenschrift Schritt für Schritt entwickelt haben. Allerdings geht Coussemaker sodann ohne rechten Beweis über die naheliegende Folgerung hinweg, daß die Neumen ebensowohl wie die aus ihnen umgeschriebenen Quadratnoten auch die Tondauer bezeichnen. Man hält es eben für selbstverständlich, daß das Unerweisliche auch nicht vorhanden gewesen; unerweislich aber scheint ein System der Quantitätsbezeichnung, weil bisher alle Versuche, es aufzufinden, gescheitert sind.

Nun aber tritt Dechevrens mit einer Deutung der Neumen hervor, die an objektiver Bestimmtheit wenig zu wünschen übrig läßt und sangbare Melodieen mit strengem Taktmaß ergibt. Jeder fragt hier zunächst nach dem Schlüssel, der die sieben Schlösser, welche das Verständnis der Neumen hinderten, aufschließen soll. Das gedruckte Buch des P. Dechevrens bleibt ihn uns noch schuldig, weil begreiflicherweise der Druck der Neumenzeichen besondere Schwierigkeiten hat. Bei Gelegenheit des musikalischen Kongresses von Bordeaux (9.—11. Juli 1895) ist nun ein weiterer Schritt gethan worden. Ein dort verlesenes Mémoire ist, als Manuskript vervielfältigt, an Kenner der Choralmusik verteilt worden. Hier werden unter anderem in Docum. IV. auf vier Seiten die Zeichen der Neumenschrift und ihre wichtigsten Verbinduugen nach Dechevrens' Deutung mitgeteilt. Die sich anschließende Transkription der Messe vom ersten Adventssonntage kann nun aus den übergesetzten handschriftlichen Zeichen und dem Schlüssel kontroliert werden. Das ist eine dankenswerte Probe, wenn auch natürlich zur Bildung einer vollen Überzeugung nicht ausreichend. Wir dürfen aber dem Verfasser glauben, wenn er versichert, ein volles Hundert Stücke bereits transcribiert zu haben, ohne daß der Schlüssel versagte. Er gedenkt in Bälde 150 Melodieen zu veröffentlichen und hält damit den Beweis für erbracht, der die Hypothese zum sicheren Ergebnis machen wird.

Vorläufig sind nur drei Fragen zu beantworten. Wie weit führen uns die Forschungen des P. Dechevrens in die Vergangenheit zurück? Wie beschaffen sind die von ihm hergestellten Melodieen? Und: ist das Auslegungssystem nicht allzu vieldeutig, der Schlüssel nicht ein solcher Hauptschlüssel, daß damit alle Thüren zu öffnen sind? Bezüglich der ersten Frage ist anzuerkennen, daß wir durch das Handschriftenstudium nur bis in die Zeit der Karolinger (neuntes Jahrhundert) aufsteigen können. Doch müssen Manuskripte von St. Gallen aus jener Zeit auf eine römische Quelle zurückgeführt werden. Darüber sind die Gelehrten ziemlich einig. Vgl. „Jahrbuch" 1880, S. 18 u. 20. Alsdann bleibt allerdings bis auf Gregor den Großen († 604) noch eine lange Zeit zu überbrücken. Bei der Zähigkeit der römischen Tradition läßt sich indessen hoffen, es sei im neunten Jahrhundert die ursprüngliche Form der Notenschrift noch treu erhalten gewesen; wird dies doch sogar vom Originalcodex Gregors berichtet.

Die Antwort auf die zweite Frage mag eine kurze Probe der Dechevrens'schen Entzifferung geben.




Vidi aquam
Vi - di a - - quam e - -
gre - - di - en - - tem de tem - - -
- - - plo a la - - - te - re
dex - - tro al - le - - lu - - - - ia
et om - - - nes ad quos per - ve - - nit a - - -
qua is - - ta sal - - -
- - vi fac - - ti sunt et di - - - - cent.
al - le - lu - - ia al - le - - - - - -
lu - - - ia

Gewiß, die Ziernoten dieses und der übrigen uns vorliegenden Stücke befremden uns. Sie gehören aber vielleicht dem Geschmack einer anderen Zeit an, den wir nicht sofort befugt sind zu verurteilen. Da übrigens diese unwesentlichen Zuthaten mit der Zeit zahlreicher werden, so bleibt die Annahme, die Musik Gregors habe von solchen nichts gewußt, jedem unbenommen, vorausgesetzt, daß diese Annahme anderswie begründet werden kann. Wir wissen indessen, daß die Sänger germanischer Abstammung in der Karolingerzeit sich mit solchen Künsten der römischen Sänger anfangs gar nicht befreunden konnten, was man der Ungeschmeidigkeit ihres Organs zuschreibt. Vgl. über die Einführung des römischen Gesanges unter Karl dem Großen Ambros, Geschichte der Musik. II. S. 92 ff.

Zur dritten Frage seien in Kürze die Freiheiten, welche Dechevrens' Hypothese sich nimmt, und die Schranken, welche sie setzt, dargelegt. Die Elemente der Neumen sind Punkt und Strich (liegend oder aufrecht stehend). Dazu kommt das Strichlein, von dem Guido sagte, daß es Noten von schwankender Dauer als lang kennzeichne. Der aufrecht stehende Strich, die sogenannte virga, bedeutet also, wenn oben mit einem Querstrichlein versehen, eine Länge. In dem Manuskript 359 steht statt des Strichleins ein t = tractim (lang). Denselben Sinn hat Verdichtung eines Teiles der virga. Das sind wohl die „schweren" Neumen Hucbalds (oben S. 57). Nun wissen wir aus Hothbys Calliopea („Jahrbuch" 1893, S. 1 ff.), daß drei Neumen den drei Mensuralnoten longa, brevis, semibrevis (lang, kurz und halbkurz) entsprechen. Demgemäß gilt in dem vorgeschlagenen System der einfache, liegende Strich als Zeiteinheit (Hebung oder Senkung), die virga mit Strichlein als Taktwert (Hebung und Senkung), der Punkt aber als Bruchteil der Zeiteinheit, nämlich $^1/_2$, $^1/_3$ oder $^1/_4$ nach den Umständen.

Die virga ohne Strichlein ist eigentlich dem liegenden Strich gleich, erhielt aber noch eine besondere melodische Bedeutung oder wurde ganz zeitlos. So wird die einfache virga in syllabischen Gesängen, zu denen ganz einfache Stücke verwandter Art, wie das Ego sum via Hucbalds gehören, als bloßes Zeichen des aufsteigenden Melodietones verwendet. Schon bei den Griechen wurde nämlich die in dem metrischen Text gegebene Zeitdauer in den Notenzeichen nicht ausgedrückt. Dasselbe gilt nach Dechevrens von den kirchlichen Hymnen, bei welchen der Text entweder nach dem klassischen Quantitätsgesetz oder nach dem mittelalterlichen Accentgesetz metrisch ist; ferner in den ganz einfachen Melodieen, die sich in gleichen (kurzen) Tönen bewegen, z. B. in den Psalmtönen, soweit sie auf gleicher Höhe bleiben, und in solchen kleinen Stücken, wie Ego sum via. Sonst gebrauchte man die virga ohne Längezeichen als aufsteigende Kürze im Gegensatz zu dem liegenden oder sich senkenden Strich, der als absteigende Kürze gezählt wurde. Wenn mehrere Neumenzeichen übereinander stehen, so ist das oberste immer eine virga und bedeutet dann, ohne Querstrich, keine bestimmte Zeitdauer. Die virga ist vermutlich der accentus acutus, der liegende Strich der accentus gravis, die virga mit dem angefügten Strichlein vielleicht die Verbindung beider, d. h. der Circumflex; endlich der Punkt nichts als das Zeichen für irgendwelche kleinste Tondauer.

Wie in der Mensuralmusik Länge und Kürze immer verhältnismäßig zu nehmen ist, und erstere in der dreigliederigen („vollkommenen") Zeitteilung nicht zwei-, sondern dreimal so lang war, als die Kürze, und das Verhältnis der Kürze zur Halbkürze ebenfalls nach den allgemeinen Verhältnissen des Taktes wechselte, so hatte auch in den Neumen nicht nur der Punkt die schon oben angegebene schwankende Bedeutung, sondern auch bei der Länge ist zuvor festzustellen, in welcher Taktart die Melodie geht. Länge und Kürze hatte also genauer gesprochen, die Bedeutung von Hebung und Senkung, welche selbst nach der Taktart ihren Wert ändern. Dieser Verhältniswert tritt auch ein, wenn z. B. zwei und zwei Noten, die sonst vier Kürzen, also zwei Takte bilden würden, als ein Takt zusammengeschrieben sind; sie haben dann nur den halben Wert. Die griechische Kirchenmusik, welche den Takt noch erhalten hat, zählt in gleicher Weise nur Hebung und Senkung beim Taktschlagen; die Hebung (= starker Taktteil) kann aber doppelt so lang sein als die Senkung. Diese Art, statt der einzelnen Zeitteile nur Hebung und Senkung besonders zu markieren, mag

zum Verlust des Taktrhythmus im Choral beigetragen haben.

Für seine Auslegung der Ornamentnoten nimmt Dechevrens keine völlige Sicherheit in allem einzelnen in Anspruch. Daß es deren gab, und zwar mancherlei Art, wissen wir von den Autoren, z. B. Hieronymus von Mähren (Dominikaner des dreizehnten Jahrhunderts, Tractatus de musica, c. 25). Die Ausführung derselben fiel dem einen oder anderen geschulten Vorsänger und nur die leichteren Gesangspartieen, wie Kyrie, Gloria, Credo und die Psalmodieen dem Chore zu. Daß übrigens auch diese taktmäßig gesungen wurden (oder doch gesungen werden sollten), dafür bringt Dechevrens (Mémoire p. 51, n. 4) noch das merkwürdige Zeugnis des gelehrten Benediktiners Jumilhac aus dem siebzehnten Jahrhundert. Es gibt zu denken bezüglich der klassischen Kontrapunktisten, welche die Choralmelodie mitten in die Mensuralkompositionen einfügten. Doch über derlei Fragen wird wohl noch manches zu verhandeln bleiben.

Der Takt ist entweder zwei- oder dreizeitig. Den fünf- oder siebenzeitigen finde ich in dem Mémoire nicht erwähnt. Hothby, Karmeliter des fünfzehnten Jahrhunderts, sagt übrigens, die letzteren Arten fänden kaum Anwendung; die Theorie wiederholte also vielleicht nur, was bei den Griechen teilweise vorkam und immerhin möglich blieb. Die griechische Kirchenmusik stimmt hier mit dem römischen Choral überein.

Die Verteilung der Noten auf den Text geschah nach Dechevrens so, daß jede Neume, ob einfach oder zusammengesetzt oder gruppiert oder ornamentiert, nur zu einer Silbe gehört; wenn die Melodie sich lange über einen Vokal bewegt, wiederholt sich bei jeder neuen Neume der Textvokal. Guido sagt, daß eine Neume auch auf mehrere Silben verteilt werden könne. Der Punkt hat nie eine Silbe für sich. Somit entspricht der Strich im Prinzip einer metrischen Kürze und die lange virga einer metrischen Länge. Die einfachen Neumen, d. h. die aus den Elementarzeichen zunächst gebildeten, entsprechen einem Takte, wie es auch die Autoren gewöhnlich voraussetzen. Für eine dieser sechs Neumen, nämlich die clinis, findet sich, zum Teile abwechselnd mit der vollen Form, eine virga liquescens, so daß sich Guidos Bemerkung über das Verschleifen bestätigt findet (oben S. 58). Die Verbindung der Zeichen zu Neumen, Doppelneumen, Gruppen (Notenfiguren) verändert ihre Gestalt nicht wesentlich, so daß die Lesung dieser Notenstenographie, trotz allerhand Schwierigkeiten, doch keine unerschwingliche Aufgabe ist. Über die Neumen als Intervallzeichen sagt Dechevrens bis jetzt nichts Neues.

Aus dem Gesagten läßt sich auch die dritte Frage beantworten, ob nämlich die innere Wahrscheinlichkeit das vorgeschlagene System annehmbar mache. Gewiß wird diese und jene Modifikation der Regeln später nötig werden, da kaum zu hoffen ist, daß ein einziger Gelehrte die Riesenaufgabe sofort allseitig lösen werde. Wenn jedoch die versprochenen 150 Melodieen (gegen 30 vollständige Messen) die Probe bestehen sollten, so dürfte das System Dechevrens unwidersprechlich sein. Bis dahin sei nur dankbar anerkannt, daß der von demselben eingeschlagene Weg nicht wenige Anzeichen der Richtigkeit hat.

G. Gietmann, S. J.

Das von deutschem Gesang begleitete Hochamt.*)



Pfarrer Dr. Otto Birnbach hat 1895 in Neisse (in Kommission der Huchschen Buchhandlung) „eine offene Antwort" an seine Kritiker d. i. an die Bekämpfer seines Aufsatzes in der Linzer theologischen Quartalschrift, Heft I. 1895 erscheinen lassen unter dem Titel: „Das Hochamt und der deutsche Volksgesang." Erst jetzt liegt

[1]) Zu folgendem Artikel glaubt die Redaktion des kirchenmusikalischen Jahrbuches einige erläuternde Vorbemerkungen beifügen zu müssen, welche sich auf die Vorgeschichte der Frage über „das von deutschem Gesang begleitete Hochamt" beziehen und zum bessern Verständnis des obigen Artikels notwendig zu sein scheinen.

Im ersten Hefte der Linzer theolog. Quartalschrift erregte ein Artikel des H. H. Pfarrers von Wartha (Preußisch-Schlesien), der den Titel führt:

die Ansicht des Herrn Verfassers ziemlich genau formuliert vor; sie geht dahin:

Die Missa cantata (sine Ministris sacris) ist „eine durch den Gesang des Priesters verfeierlichte Privatmesse", bei der außer dem Priestergesang (und den entsprechenden Responsorien) alles übrige bleiben kann, wie in der Privatmesse. Ein Sänger-Chor ist deshalb zu dieser nicht allgemein notwendig, so daß man wenigstens in feierlicheren Messen, für die eine Verpflichtung obliegt (also etwa in Pfarrkirchen an Feiertagen), wie zu jeder Privatmesse auch deutschen Gesang erschallen lassen kann.

Dies die Quintessenz der Birnbachschen Schrift. Den ersten Teil seiner Aufstellungen stützt B. hauptsächlich durch den Schluß: jede Missa ist entweder eine solemnis oder eine privata. Die cantata ist keine solemnis, also ist sie eine privata.

Es ist zu beachten, daß unser geehrte Gegner, vor dessen Disputierkunst wir allen Respekt fühlen, den wir also durchaus nicht gering schätzen, unsern ersten aus dem Kontext der Rubriken (Ritus serv. in celebr. Missa tit. VI. n. 8),[1]) nämlich aus dem Umstande, daß diese die Missa cantata regelnde Rubrik nicht den Rubriken pro Missa privata desselben Titels, sondern denen pro Missa solemnis angereiht ist, geführten Beweis, der uns der grundlegende und für sich allein schon entscheidende scheint, gar nicht berührt, viel weniger zu widerlegen versucht hat.

Pf. Birnbach hat ganz recht mit dem Obersatz. Liturgisch d. h. nach den Rubriken gibt es nur zwei Arten von Messen, die solemnis und die privata. Die Au-

„Ist es wirklich nicht erlaubt, beim Hochamte deutsch zu singen?" in theologischen und kirchenmusikalischen Kreisen großes und gerechtes Aufsehen. Die Redaktion der Mus. s. beschäftigte sich bereits in Nro. 2 1895 mit dieser These unter der Überschrift: „Es ist wirklich nicht erlaubt, beim Hochamt deutsch zu singen," und wies auf die Litteratur hin, welche diese Behauptung als zweifellos zu stützen geeignet war. Zugleich konnte sie a. a. O. S. 20 einen Aufsatz des H. H. Archivars E. Langer in Tetschen veröffentlichen mit dem Titel: „Ist unser Amt eine Privatmesse?" In Nro. 3 der Mus. s. steht eine kurze Erklärung von Dr. Birnbach, welcher eine Gegenerklärung von E. Langer beigefügt ist. Unterdessen hatten sich auch das Freiburger katholische Kirchenblatt in sechs Nummern, Arnold Walther in Nro. 3 der Fl. Bl. für kath. K.-M. und Paul Krutschek in der Breslauer Cäcilia und in Einzelbroschüre in gleichem Sinne ausgesprochen und Dr. Birnbach wendete sich in einer offenen Antwort an seine Kritiker in eigener Schrift: „Das Hochamt und der deutsche Volksgesang" siehe Musica sacra Seite 81. Da es der Red. der genannten Monatsschrift unmöglich war, eine von H. Ed. Langer gegen diese Broschüre geschriebene Erwiderung in ihrem vollen Wortlaut aufzunehmen, so gab sie nur die Hauptpunkte der eingehenden Replik und versprach, die Arbeit des scharfsinnigen und stets in den objektivsten Formen sich bewegenden Autors im kirchenmusikalischen Jahrbuch vollinhaltlich zum Abdruck zu bringen. Dieses Versprechen ist durch obigen Artikel eingelöst. Nachdem jedoch (s. Mus. s. 159) Dr. Birnbach Erläuterungen und Ergänzungen zu seiner Schrift: „Das Hochamt und der deutsche Volksgesang" veröffentlicht hatte, auf welche Paul Krutschek auf S. 103 der Fl. Bl. für kath. K.-M. erwiderte, war es angezeigt, die Arbeit von Langer mit Rücksicht auf die zweite Broschüre Birnbachs zu ergänzen; daher die entsprechende Erweiterung obigen Aufsatzes.

Der Redakteur des k. m. Jahrb. hat bei einem längeren Aufenthalt in Rom (November 1895) seinerseits private und offiziöse Erkundigungen eingezogen, was denn die maßgebenden Persönlichkeiten der Ritenkongregation und jene Autoritäten, welche bei Entscheidungen in liturgischen Fragen ein gewichtiges Wort zu sprechen haben, denken und urteilen über die beiden Punkte: 1) besteht ein Unterschied zwischen der Missa solemnis und der m. cantata? 2) Ist es erlaubt, bei der m. cantata (dem in Deutschland sogenannten Hochamt ohne ministri sacri) in der Volkssprache zu singen? Die Antwort lautete einmütig und ohne Besinnen ad 1). Es ist ein Unterschied zwischen missa solemnis und cantata, der jedoch auf den Gesang des Priesters und des Chores keinerlei Einfluß hat, sondern nur auf ceremonielle Einschränkungen sich bezieht; ad 2) Wenn der Priester am Altare die liturgischen Gesänge intoniert oder vorträgt, so hat der Musikchor wenn auch in den einfachsten Weisen den liturgischen Text zu singen, und es muß als Übelstand und Mißbrauch erklärt werden, statt liturgischer Gesänge solche in der Muttersprache vorzutragen; übrigens sei es ohne Zweifel eine Sorge der hochw. Diözesan-Bischöfe und aller Kirchenvorstände, etwaige durch Ungunst der Zeiten, Mangel an Sängern und ähnliche Umstände eingeschlichene Mißbräuche, allmählich aber unausgesetzt, durch Belehrung des Volkes, durch Einschränkung der missæ cantatæ, auch wenn sie auf Stiftungen beruhen sollten, zu beseitigen und der klaren kirchlichen Vorschrift in kluger und beharrlicher Form Geltung zu verschaffen.

Fr. X. H.

[1]) Si quandoque celebrans cantat Missam sine Diacono et Subdiacono, Epistolam cantet in loco consueto aliquis Lector superpelliceo indutus, qui in fine non osculatur manum Celebrantis; Evangelium autem cantat ipse Celebrans ad cornu Evangelii, qui et in fine Missæ cantet Ita Missa est, vel Benedicamus Domino, aut Requiescant in pace, pro temporis diversitate.

toren, welche der technischen Übersichtlichkeit ihrer rituellen Belehrungen wegen eine (in sich logisch nicht unzulässige, aber in den Rubriken nicht begründete) Missa media (eine Zwischenart von Messe) aufgestellt haben, haben nicht gerade wohl gethan, und der Behauptung, auf die jetzt Dr. Birnbach verfallen ist, einigermaßen den Weg gebahnt.

Was wir in Abrede stellen müssen, ist der Untersatz des Birnbachschen Beweises: „Die Missa cantata ist keine M. solemnis." Die Stellung der Rubrik, welche von der Missa cantata handelt, als Anhang zu den die Missa solemnis behandelnden Nummern des betreffenden Titels thut unwiderlegt dar, daß die Rubrik die Missa cantata nicht zur Missa privata rechnet, sondern als eine M. minus, aber doch vere solemnis ansieht.

Der Schluß des Dr. B. leidet aber noch an einem Fehler; die von ihm angewendete Schlußweise läßt sich mit ganz gleichem Rechte umkehren. So gut er dem Obersatze den Untersatz: „Die M. cantata ist keine (stricte) solemnis" folgen läßt, so gut kann man aus dem, was er selber beibringt, auch sagen: „Die M. cantata ist keine mere oder vollständig privata." Dann muß der Schluß lauten: „folglich ist sie eine solemnis." Dies stimmt auch ganz zur eigenen Erklärung, die B. über die M. cantata gibt, wenn er sie „eine durch den Gesang des Priesters verfeierlichte Privatmesse" nennt. Faßt man „Verfeierlichung" und „privat" nicht als einander ausschließende Gegensätze (in diesem Falle wären aber die Begriffe auch in der M. cantata unvereinbar): so kann man ganz ähnlich von jeder solennen Messe sagen: sie ist eine „verfeierlichte Privatmesse" (M. solemnizata); denn das schon der Privatmesse Zukommende bildet die Hauptsache, das Wesentliche, das auch in der M. solemnis beibehalten wird; das verhältnismäßig Wenige, was dazu kommt oder von der Privatmesse abweicht, verfeierlicht sie oder macht sie zur M. solemnis, denn niemand darf ja logischerweise leugnen, daß eine verfeierlichte Messe eine feierliche (solenne) Messe sein muß.

Um dennoch die Missa cantata von der solemnis ausschließen zu können, konstruiert sich B. eine eigene Auffassung über das, was das Charakteristische der Solemnität der Messe ausmache, eine Auffassung, die er natürlich nicht den Rubriken entnehmen kann, da diese die M. solemnis nicht definieren, sondern in ihren zwei Abarten beschreiben, sondern den Autoren, freilich auch diesen nur durch weitere Zurechtlegung. Die Autoren pflegen das aufzuzählen, was eine Messe zur solennen macht; sie nennen gewöhnlich: 1. Assistenz der Ministri sacri, 2. Gesang, 3. Incensation. Die Paxgebung ist nicht allen solennen Messen eigen, und gehört eben deshalb zwar zu den Vorschriften der M. solemnis, nicht aber zu dem, was die Solennität ausmacht. Es ist nirgends gesagt, daß alle drei Bedingungen zugleich vorhanden sein müssen, um eine Missa zur M. solemnis zu machen. Jedes dieser drei Solennitäts-Kennzeichen, soweit es für sich allein zulässig ist, hat also schon Solennisierungskraft; durch jedes derselben nimmt die Messe schon an der Solennität teil, wenn gleich sie natürlich in vollerem Maße solenn wird, sobald alle diese Solennitäts-Kennzeichen zutreffen. Nun ist allerdings entschieden, daß die Assistenz allein ohne Gesang (in einer M. lecta) nicht zulässig ist (S. R. C. d. 21. Jul. 1855 Vicar. ap. Constantinop. ad I n. 5211); ebenso, daß ein assistiertes Hochamt nicht ohne Thurifikation abgehalten werden könne (S. R. C. d. 29. Nov. 1856 in Saluti ad VI n. 5228); dagegen läßt die Rubrik selbst im tit. VI n. 8. des Ritus serv. in celebr. M. eine gesungene Messe ohne Assistenz der Ministri sacri, infolgedessen auch ohne Incensation zu, und Privilegien, die schon öfter gewährt wurden, lassen auch gesungene Messe mit Incensation, aber ohne Assistenz zu.[1]) Daraus folgt, daß nicht, wie B. meint, die Assistenz der Leviten „das erste und eigentliche Erfordernis der M. solemnis", das Charakteristische des Hochamtes sei, denn so oft man nicht die höchste Solennität der Messe anstrebt, genügt schon das Singen der Messe, um sie an Solennität über die privata emporzuheben; diesem kann sich sogar unter Umständen auch noch die Thurification beigesellen, ohne daß Assistenz da sein

[1]) Der Umstand, daß die Thurification ohne Assistenz nur ex indulto erlaubt sein kann, ist nicht der Beweis gegen die Solennität der M. cantata, für den ihn B. (S. 19) ausgeben will.

9*



müßte.[1]) Die Assistenz, welche das Vorkommen der andern Solennitäts-Merkmale schon voraussetzt, ist vielmehr nur das höchste und vollendende Kennzeichen der Solennität, und nur aus dieser Ursache, nicht weil sie das erste Erfordernis wäre, nennen sie die Autoren an erster Stelle.

B. behauptet allerdings, die Assistenz sei als wichtigstes Erfordernis schon durch den sie ausschließenden Namen „Privatmesse" angedeutet; diese sei eben eine Messe, die der Priester privatim d. h. allein, ohne Beihilfe der Leviten feiert. Allein diese Erklärung ist rein willkürlich. Auch der minister der Missa privata ist keine reine Privatperson, wie bei dieser Erklärung vorausgesetzt würde. Viel näher liegt als Gegensatz zur privaten Messe der Begriff jener Messe, zu der nicht bloß eine kleine Schar weniger (die circumstantes), sondern die ganze im Gotteshaus versammelte Gemeinschaft zur Mitfeier des heiligen Aktes herangezogen wird. Wer wollte aber leugnen, daß dies durch den weithin vernehmbaren und auch intensiv wirksamen Gesang viel kräftiger geschieht, als durch den am Altare allein sich vollziehenden Hilfsdienst geweihter Personen?

Um die Fiktion vom Privatcharakter der cantata aufrecht zu erhalten, auch den Ritus-Kongregations-Dekreten gegenüber, muß B. zu den geschraubtesten und unhaltbarsten Auslegungen greifen, wie z. B. Seite 19, wo er behauptet, daß, obwohl das Dekret d. 9. Apr. 1808 in Compost. ad 4 ausdrücklich die Missa quocunque modo cantata von der M. privata tantum unterscheidet, dies nichts beweise, denn nach dem lateinischen Sprachgebrauch sei „M. privata tantum", besonders bei hervorhebender Stellung des tantum, zu übersetzen als „bloß-private Messe" oder „ganz-private Messe. Als ob die letzteren zwei Ausdrücke einfach Synonyme wären? Da fällt einem unwillkürlich der Spruch ein: Geschwindigkeit ist keine Hexerei! Da drängt sich einem immer wieder die Überzeugung auf: Mit solcher Behandlungsweise läßt sich fast alles Mögliche und schier auch das Unmögliche beweisen. Da aber gewiß vielen mit dem Latein vertrauten Lesern diese Art der Übersetzung nicht einleuchten wird, hätte Dr. B. jedenfalls einen unanfechtbaren Beweis für den von ihm behaupteten Sprachgebrauch beibringen müssen.[1])

Da die Rubriken und mindestens ein durch Deutungsversuche nicht wegschaffbares Dekret gegen B. sprechen, brauchten wir uns eigentlich bei seinen Citaten aus liturgischen Schriftstellern nicht aufzuhalten; nur deshalb kann dies erwünscht scheinen, um den irreführenden Eindruck solcher Citate nirgends aufkommen zu lassen.

Der Autor, der sich an einigen Stellen am günstigsten für B. ausdrückt, ist Baulbry. Dennoch hat B. das erste Mal aus ihm eine ganz unerhebliche Stelle beigebracht; mittlerweile mit diesem Autor vertrauter geworden, ist er (Manuale III. c. 1. n. 5.) auf folgende, allerdings frappante Stelle gestoßen: „Igitur aliæ Missæ sunt solemnes, aliæ privatæ; illæ sunt, quæ cum Ministris deputatis et paratis et cum solemnitate dicuntur; hæ vero, quæ sine Ministris et solemnitate sive cantentur, sive non." Und das, ruft B. triumphierend, schreibt ein Autor, den Benedikt XIV. „peritissimus cæremoniarum" nennt. Wir wollen kein Gewicht darauf legen, daß letzteres auch einen beschränkteren Sinn haben kann, daß es noch nicht notwendig den „sachkundigsten Rubrizisten" bezeichnen müsse; aber solche Lobsprüche können überhaupt noch nicht jede einzelne Stelle eines Autors als richtig nachweisen und außer Diskussion stellen; Schwächen bieten gewöhnlich auch die tüchtigsten Autoren, selbst Kirchenlehrer. Eine solche Schwäche muß man offenbar zugestehen, wenn der Autor sich selber widerspricht. Das ist hier der Fall. In pag. III cap. 9 (nur aus Versehen als cap. 9 bezeichnet, da schon ein cap. 11 vorherging) n. 3 (Venetianische Ausgabe von 1703) heißt es: „Sunt etiam aliæ Missæ quæ, quidem cantantur in quibusdam minoribus Ecclesiis sine Ministris sacris cum aliqua solemnitate." Noch deutlicher lautet die Überschrift des folgenden cap. 10 (auch irrig zum zweitenmale vorkommend): „De Missa solemni sine Ministris sacris." Wenn er auch unter letzterer die M. cantata mit Incensation versteht, so ist doch schon bewiesen, daß seine andere Behauptung, jede Missa sine Ministris sacris,

[1]) Es ist daher auch gar nicht richtig und den Rubriken selbst widersprechend, daß „der Gesang wenigstens in seiner liturgischen Gesetzlichkeit nur mit Leviten zu erreichen" sei.

[1]) Auch in den seither erschienenen „Erläuterungen und Ergänzungen" Birnbachs Seite 30 ist der Beweis nicht erbracht, daß „bloß privat" und „ganz privat" dasselbe bedeuten.

mag sie gesungen werden oder nicht, sei eine private, von ihm nicht im striktesten Sinne genommen sein kann. Es beweist dies vielmehr, daß seine Erklärung der M. solemnis (in qua nihil omittitur, quod ad solemnitatem pertineat, l. c. cap. XI Seite 161) sich nicht auf die Missa solemnis im Sinne der Rubriken, sondern auf die von den Liturgikern technisch konstruierte Einteilung bezieht. Ältere Autoren gingen eben noch von der Anschauung aus, die M. cantata sei eigentlich nur ein Notbehelf, der auch nur im Notfalle zu Recht bestehe, was seitdem durch mannigfaltige Entscheidungen der S. R. C. widerlegt ist.[1]) Man begreift aber, daß auf diesem Irrtum, wornach solche Messen „eher toleriert als gestattet" seien, leicht die irrige Ausdrucksweise sich aufbauen konnte, die eine gesungene Messe sine Ministris sacris als private bezeichnete. Wir geben übrigens zu, daß Baudrys Ausdrucksweise irre führen kann, jedoch nur dann, wenn man die Rubriken selbst und die seitherigen Entscheidungen der S. R. C. nicht weiter beachtet, oder gewaltsam interpretiert.

Auch Schobers Ausdrucksweise: „identitas magis ad Missam privatam inclinat, a qua solum cantu differt, quam ad solemnem" ist nicht ganz unverfänglich. Die Stelle ist ja gewiß richtig gemeint in dem Sinne: Die cantata hat außer dem Gesang, den sie mit der plene solemnis gemein hat, in den übrigen unterscheidenden Ceremonien mehr von der privata, als von der solemnis, weil eben die Assistenten fehlen; aber wie leicht solche Ausdrücke mißdeutet werden, zeigt eben der vorliegende Fall. (Daß übrigens in der M. cantata der Celebrant zum Kyrie nicht sitzen dürfe, wie aus dem D. S. R. C. d. 12. Aug. 1854 in S. Miniati 5205 gefolgert wird, ist ein für unseren Zweck zwar unerheblicher, aber zu weit gehender Schluß, da dort über das Sitzen zum Kyrie nur deswegen geschwiegen wird, weil darüber nicht angefragt war, die Antwort übrigens nicht darauf hindeutet, daß es sich hier nur um eine Konzession handle.)

Richtig ist, daß auch Thalhofers „Surrogat für eine Missa solemnis" kein ganz glücklicher Ausdruck ist. Er gebraucht denselben auch bloß für die M. publica, welche nur wegen Mangel an Leviten als bloße cantata gefeiert wird, und in dieser Zusammenstellung hat ja der Ausdruck eine gewisse Berechtigung.

Um De Herdt's „regulariter" für sich verwenden zu können, sagt B., daß regulariter = „überwiegend" so viel als „wesentlich" bedeute. Dafür fehlt uns allerdings die Einsicht. Es hat da wieder eine Verwechslung der Begriffe stattgefunden, die man nicht acceptieren kann. Herr B. übersieht dabei auch, daß man den De Herdtschen Satz „Hæc Missa regulariter celebratur sicut privata" ganz gut und ohne Zwang auch auf die (stricte) solemnis anwenden könnte (was freilich nicht für die Klarheit des Satzes spricht), denn im Ritus serv. in celebr. Miss. geben die ersten Nummern jedes Titels die Vorschriften, die allen Messen, sowohl der privata als der solemnis eigentümlich sind; erst die letzten Nummern bringen dann immer die Ausnahmen der M. solemnis. Auf diesem Wege könnte man also gerade so gut beweisen, die M. solemnis sei überwiegend, also wesentlich eine privata (obwohl das „wesentlich" insofern einen Sinn hat, daß das Wesen aller Messen dogmatisch gleich ist.)

Die Beweisführung De Herdts für die Zulässigkeit zweier Akolythen, hergenommen von der Missa lecta, war nicht heranzuziehen, weil dies ein Schluß a minori ad majus ist und für die Identität der verglichenen Objekte nichts beweist.

Aber auch wenn wir den falschen Satz vom Privatcharakter der cantata unberührt lassen wollten, wenn die M. privata wirklich nur eine Privatmesse eigener Art wäre, die sich nur durch den Gesang von anderen Privatmessen unterschiede, wäre die daraus für die Praxis gezogene Folgerung Birnbachs noch nicht anzunehmen, daß hiefür keine Sänger außer dem Priester notwendig seien. Die Definition der M. cantata als „eine durch den Gesang des Priesters (allein) verfeierlichte Privatmesse" bringt durch die Beschränkung des Gesanges auf den Priester ein neues, ganz willkürliches Moment in die Sache. Das Missale enthält allerdings direkt nur die Bestimmung, was vom Priester und den ministris sacris (beziehungsweise vom Lektor) zu singen sei; es setzt aber die Bestimmung über die sonstigen der Messe zugehörigen Gesänge aus andern Quellen voraus, auch für die Missa solemnis. Die beständige Auffassung der liturgischen Autoren, so weit sie über den Gegen-

[1]) B. bleibt auch in seinen „Erläuterungen" dabei: „Si quandoque" („Wenn einmal" oder „wenn bisweilen") bedeute einen Notfall; das heißt aber in das Rubrik-Wort etwas hineintragen, was nicht darin liegt, und was durch die Praxis der Kirche widerlegt ist.

stand reden, eine wahre sententia communis hat die Missa cantata immer so verstanden, daß dieselbe mit der M. (plene) solemnis überhaupt übereinkomme in cantu nicht bloß des Priesters und der am Altare Beschäftigten, sondern auch im Gesange der Chorsänger. Es ist wahr, daß Bauldry zunächst vom Sänger-Chor als Kleriker-Chor spricht, weil sein Cæremoniale überhaupt für die Kathedral- und Kollegiatkirchen berechnet ist, aber wenn ein wesentlicher Unterschied im Gesange zwischen der M. solemnis und cantata obwalten sollte, müßte er dies bei der cantata irgendwie andeuten; er nennt die M. cantatæ einfach „Missæ, quæ cantantur sine Ministris sacris." Der Ausdruck „Missæ cantantur" hat aber bei den Liturgikern einen sehr bestimmten Begriff; er heißt nicht so viel als: „Es werden ein paar Stücke vom Priester gesungen," sondern: „Es werden die überhaupt zum Singen bestimmten Teile der Messe gesungen."

Auch Hippol. a Portu (De cultu Dei, Venet. 1705) setzt in dem eigenen Kapitel „de Missa minus solemni", welches unsere cantata behandelt, wiederholt die Aufführung der Gesänge durch den Chor voraus.

Falise und Baldeschi wollen nur die Regel für die am Altar Befindlichen geben, deuten aber doch auch durch das Sitzen zum Gloria und Credo in der M. cantata an, daß sie das Singen dieser Stücke durch einen Sängerchor voraussetzen.

De Herdt gibt alle Regeln über das, was zu singen ist, einfach unter der Überschrift „Missa cantata", und gibt dort (n. 1) sowohl das, was vom Celebranten, Diakon und Subdiakon zu singen ist, als auch (n. 2) das, was den Chor trifft. Er macht nicht die geringste Andeutung, daß bezüglich des letzteren ein Unterschied zwischen der M. solemnis und cantata obwalte.

B. kann keinen einzigen Autor nennen, der mit einfachen und klaren Worten der Meinung desselben zustimmte; er muß ihre Citate immer erst deuten, um sie für sich verwerten zu können.

B. gesteht übrigens nunmehr zu, er wolle die Verpflichtung nicht in Abrede stellen, daß der Chor auch in der M. cantata lateinisch zu singen, und Alles zu singen habe, wie in der M. solemnis, daß er auch Latein und Volkssprache nicht mischen dürfe, weil es eben die vorliegenden Entscheidungen zu deutlich fordern; aber dies gelte, meint er, nur wo ein Chor im liturgischen Sinne vorhanden ist, „ein liturgischer Chor" d. h. wie er selbst erklärt, welcher die lateinische Messe singen kann und will. Recht schön, daß er nicht etwa bloß den Kleriker-Chor als „liturgischen Chor" gelten läßt; freilich, dann wäre schließlich in Pfarrkirchen auch keine M. cantata mit Responsoriengesang des Chores zulässig, wie er sie doch selber fordert. Aber einen „Chor, der lateinisch singen kann", soll die S. R. C. bei allen ihren Entscheidungen voraussetzen. Seit wann wird die Rechtskraft liturgischer Normen von dem abhängig gemacht, was die Mitwirkenden können oder gar was sie wollen? Die Zulässigkeit einer Funktion, trotzdem die Mitwirkenden nicht alles können, ist keine Rechts-, sondern eine moralische Frage; bei ihr handelt es sich nicht um objektive, sondern um subjektive Erlaubtheit. Daß aber gar die Mitwirkenden, weil sie nicht alles können, von allem losgezählt sind oder es sogar durch sonst nicht Zulässiges ersetzen können, das ist eine neue Entdeckung.

Auch B. will übrigens die Konzession nicht zu weit ausdehnen, nur auf den Fall, wo eine moralische Verpflichtung zur M. cantata bestehe, und kein lateinisch singender Chor vorhanden. Eine rechtliche Verpflichtung zur M. cantata besteht in Pfarr- und Nicht-Kollegiat-Kirchen an sich nicht, also eine moralische? Was soll das heißen? Etwa so viel, als die Auflassung der M. cantata würde Ärgernis, Unzufriedenheit, Gleichgültigkeit gegen kirchliche Feierlichkeit hervorrufen.[1] Wir geben zu, daß Umstände obwalten können, wegen

[1] Das „Lob Gottes, welches in der feierlichen Darbringung des Meßopfers liegt" darf ein Theologe nicht ins Feld führen für eine solche moralische Verpflichtung, denn 1) gibt es keine moralische Pflicht das Beste zu thun, wenn es nicht vorgeschrieben ist, 2) kann sehr leicht der Fall eintreten, daß eine in sich größere Verherrlichung Gottes zur geringeren wird, wenn sie nicht ordnungsmäßig geschieht. Ebensowenig können wir die Auffassung B.'s zugeben, daß eine liturgische „Dissonanz", weil sie „für das Volk nicht besteht", d. h. von ihm nicht gefühlt wird, auch nichts zu bedeuten habe, denn das christliche Volk, „das heilige Volk Gottes" deckt sich nicht mit jenem demokratischen Volk, das wenig feines Gefühl für liturgische Schicklichkeit hat; die S. R. C. hätte sich sonst ihre vielen Bände Dekrete ersparen können.



deren die Herbeiführung des liturgisch-rechtlichen Zustandes hinausgeschoben werden kann, aber das ist ja jener ausnahmsweise Notstand,[1]) für den alle ein einstweiliges Dulden inkorrekter Zustände zugeben, Krutschek nicht ausgenommen. Der Fehler liegt darin, daß man das, was die Not betreffs Nichtbefolgung positiver Vorschriften entschuldigt, als durchaus rechtlich zulässig und berechtigt erweisen will. Bestehende Rechtsnormen dürfen nicht nach dem subjektiven Gefühl, ob dieses oder jenes wichtiger sei, gewogen werden.

B. könnte übrigens mit ganz gleichem Rechte auch behaupten: Wo die Erbauung der Gläubigen eine „verfeierlichte Messe" wünschenswert (er sagt: zur Pflicht) macht, kann sie auch, falls gar keine Sänger vorhanden sind, im bloßen Singen des Priesters, auch im Singen einzelner Teile des Priestergesanges bestehen. Selbst die Responsorien müssen ebensogut, wie in jeder andern Privatmesse, bloß gesprochen werden können, da ja, wie B. nicht unrichtig hervorhebt, der Übergang aus dem Cantus in gesprochenes Wort nicht beispiellos ist, auch nicht einmal in der Missa solemnis. (Man denke an das Deo gratias nach dem Ite, den laut gesprochenen Segen.) Wir begreifen nicht, warum B. bei seinen Anschauungen sich so sehr daran hängt, daß wenigstens die lateinischen Responsorien gesungen werden müssen. Er klärt das damit auf, daß die Responsorien deswegen gefordert seien, weil sie nie dem Priester selbst, sondern ministris zufallen, während die sonstigen Gesangstücke doch der Priester auch beten müsse, selbst wenn sie vom Chore gesungen würden; die Responsorien seien also ein integrierender Teil der heiligen Messe, Gloria, Credo u. a. des Chores aber nicht. Im Notfalle ist aber wirklich gestattet, daß der Priester sich selber respondiere. Liegt also schon viel daran, daß sie gesungen werden, so kann er (in Ermanglung eines lateinischen Chores) sich auch selber singend respondieren. Daß aber die Responsorien allein von allen Chorgesängen gesungen werden müßten und nicht auch sprechend respondiert werden könnten, dafür liegt, sobald die M. cantata einmal einfach zur privata erklärt ist, keine Rubrik und kein besonderes Dekret vor.

Seither hat Dr. Birnbach seiner Schrift noch „Erläuterungen und Ergänzungen" (Neisse, in Kommiss. der Huchschen Buchhandlung, 1895) nachfolgen lassen. Das wesentlich Neue dieser Broschüre besteht darin, daß ein ihm befreundeter römischer Prälat auf eine Anfrage bei der Sekretarie der Riten-Kongregation die Auskunft erhielt (S. 5): „die Vorschrift der Aspersio (vor der Sonntagsmesse) gelte als allgemeine Vorschrift keineswegs für die Pfarrkirchen und das Hochamt als solche, sondern nur dann, wenn die Missa solemnis oder conventualis sich an das Officium anschließe, wo also ein Kapitel oder ein Chor sich befindet, und das Hochamt sich an die Absingung der Terz anschließe." Daraus folgert B. weiter: „Es erklärt also Rom nicht einmal das Hochamt, welches außerhalb des Officium steht, für eine Missa solemnis im liturgischen d. h. in dem Sinne, daß alle für die solemnis geltenden Bestimmungen auch auf dieses Amt Anwendung zu finden hätten. Wie wird da Rom verlangen, daß bei unserem assistenzlosen Amte ohne liturgischen Chor alles so gehalten werden müsse, wie bei der M. solemnis, oder — daß sonst nur eine stille heil. Messe gelesen werden dürfte."

Aus der Schlußfolgerung B.s ergäbe sich also zunächst, daß Rom nicht einmal ein Hochamt außerhalb des Officiums als liturgische Missa solemnis erkläre, und nach B.s Grundsätzen könnte nun selbst dieses assistierte Hochamt (weil keine liturgische M. solemnis) als Missa privata behandelt werden. Es würde daraus folgen, daß assistierte Hochämter, die außer der Ordnung des Officiums stehen, also z. B. alle Missæ votivæ pro re gravi, alle de transferendo festo die vorgeschriebenen Sakraments-Ämter beim vierzigstündigen Gebet, alle Requiem-Ämter, mit denen kein Officium Defunctorum verbunden ist, daß alle diese, weil sie sich nicht an eine im Chor verrichtete kirchliche Tagzeit anschließen, keine wahren Hochämter, keine Missæ solemnes sind, trotzdem sie die Kirche in ihrer Gesetzgebung als solche bezeichnet. Es ist dabei nur übersehen, daß die sonntägige Aspersio populi gar nicht so wesentlich mit dem Sonntags-Hochamt zusammenhängt, daß dieses mit ihr stehen und fallen

[1]) Thalhofer nennt es einen „Übelstand"; B. will aber daraus eine Berechtigung ableiten. Das ist die Confundierung zweier verschiedener Begriffskreise.

würde.[1]) Geradezu kindlich=naiv ist aber der Schluß: Wenn Rom nicht einmal das Asperges bei Hochämtern außer den Chorkirchen urgiert, wie wird es denn gerade verlangen, daß bei unseren assistenzlosen Ämtern der Chor alles singen müsse, wie es für Hochämter gehört. Es fehlt hier die Gleichartigkeit der verglichenen Begriffe; es liegt ungefähr derselbe logische Fehler vor, wie es ein mathematischer wäre, wenn ich die Proportion aufstellen wollte: Wenn zehn Äpfel 20 kr. kosten, was kosten dreißig Brote?

Übrigens nicht bloß Dr. B. hat in Rom Freunde, die sich an maßgebender Stelle erkundigen können. Und es wurden wirklich nicht über das abseits liegende Asperges, sondern gerade über die durch B. angeregte Frage bei den verschiedensten maßgebenden Persönlichkeiten Roms Erkundigungen eingezogen, und sie liefen auf volle Übereinstimmung mit der von den sogen. „Cäcilianern" verteidigten Ansicht hinaus; ja man war geradezu verwundert, wie man das Deutschsingen bei der M. cantata dulden könne.

Als weitere Neuigkeit erfährt man aus der neuesten Broschüre B.s den richtigen Grund (S. 11) dafür, „daß in der Missa solemnis Einiges leise gebetet wird, was in der privata laut gesprochen wird." Nach B. „kann man keinen andern Grund anführen als den, daß eine Störung des Chorgesanges der unmittelbar neben dem Altare sitzenden Kleriker vermieden werden solle." Schade, daß dieser ganz neu entdeckte, sehr nüchterne Grund uns immer noch nicht aufklärt, warum denn in der M. privata manches laut, und manches leise zu sprechen sei. Und wenn die angewandte Regel „Cessante ratione cessat lex" wirklich zur Geltung kommen sollte, würde ja folgen, daß für solenne Messen, deren Chöre nicht in nächster Nähe des Altars sind (fast immer bei bischöflichen Messen, die doch sonst solemnissimæ sind, weil ihr Singchor gewöhnlich entfernter vom Altare sich zu befinden pflegt), gar keine Regel über die clara et submissa vox vorhanden wäre. Doch genug!

[1]) Es kommt keine Rubrik vor, welche die Aspersio in Zusammenhang mit der Missa solemnis brächte.

Man sieht, die Auffassung B.s ist von Anfang bis zu Ende von subjektiven Anschauungen durchwoben. Seine Beweise sind entweder subjektive Erklärungen oder Citate unvorsichtiger, aber doch hier nicht anwendbarer Autoren, oder endlich gewaltsame Deutungen. Bewiesen ist von ihm nichts, als was ohnedies die ganze liturgisch gebildete Welt annimmt. Das Verdienst wird er aber allerdings haben, daß die Liturgiker ihre Auffassung auf diesem Gebiete zu vertiefen, und ihre Ausdrucksweise vorsichtig zu gestalten genötigt sein werden.

Tetschen. **Edm. Langer.**

Tomas Luis de Victoria.

Eine bio-bibliographische Studie.

Wenn die Angaben des großen spanischen Tondichters, unter dessen bedeutenden und zahlreichen Werken keine einzige Komposition mit weltlichem (italienischem oder spanischem) Texte vorgefunden wird, während die Bibliotheken eine bedeutende Zahl erhabener, ausschließlich für die katholische Liturgie bestimmter Werke ausweisen, wörtlich gefaßt werden dürfen, so ist seine Geburtsstätte in Avila, der Hauptstadt der gleichnamigen Provinz Altkastiliens zu suchen, — er nennt sich Abulensis — und die große in Avila geborene Heilige, Theresia von Jesu († 1582), mag er persönlich gekannt haben.

Die bibliographischen Notizen, welche Fétis in seiner Biographie universelle des Musiciens unter Victoria bringt, sind größtenteils den Memorie storico-critiche Bainis (I. Teil, Seite 361, Anmerkung 433; II. Teil, Seite 190, Anmerkung 573 und S. 217, Anm. 591) entnommen. Eigentümlich berührt es, daß die neueren Musikschriftsteller Spaniens einem ihrer größten Meister des 16. Jahrhunderts, weder nach Seite biographischer Forschungen noch durch Publikation der Werke,[1]) jene Aufmerksamkeit schenken, die

[1]) In Eslavas Lira Sacro-Hispana finden sich nur das (wahrscheinlich unechte) Jesu

er so sehr verdient. Die Historia de la Música Española (Madrid 1855), die meist ein schlechter Abklatsch der 1. Auflage von der Biographie des Fétis ist, fertigt unseren Victoria (II. Bd., S. 135) in einer fünfzehn Zeilen langen Anmerkung ab und behauptet im Texte, jedoch ohne alle Quellenangabe, er sei im Jahre 1589 an Stelle des Flamländers Philipp Maria Rogier, der nach dem Tode von Matthäus Flecha Kapellmeister an der königlichen Kapelle zu Madrid geworden sei, an dessen Stelle als Vicekapellmeister eingetreten. Bei der internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen zu Wien (1892) waren in der Abteilung des Königreiches Spanien von Victoria nur 4 Stimmenhefte eines Madrider Druckes von 1600 zu sehen. Eine Anfrage des Unterzeichneten an den Herausgeber der Hispaniæ schola Musica sacra, den Herrn Felipe Pedrell in Madrid, wurde (13. November 1895) sehr freundlich beantwortet, ohne definitive Resultate zu bringen. Es wird in Aussicht gestellt, daß in der genannten Anthologie, wie bereits über Morales (vgl. K. M. J. 1895, S. 122), Guerrero u. a., so auch über Victoria archivalische Aufschlüsse in Vorbereitung seien. Diese Aussicht ist sehr erfreulich, kann aber den Unterzeichneten nicht abhalten, das Resultat seiner bibliographischen Studien über Victoria schon jetzt zu veröffentlichen, da er in vorliegendem Jahrbuch mit der Publikation des Officium Hebdomadæ sanctæ (1585) beginnen will. Die beste Ausbeute und sicherste Bürgschaft für Richtigkeit der Daten über das Leben und die Werke Victorias bieten, wie immer in jener Zeit, die gedruckten Kompositionen; sie bilden die festen Pole, zwischen denen sich die spärlichen Nachrichten der zeitgenössischen, sowie späterer und neuerer Schriftsteller unschwer einreihen lassen.

Über Ort und Jahr der Geburt Victorias fehlen bis heute archivalische Nachrichten. Aus dem Umstande jedoch, daß die Annalen des deutschen Kollegiums in Rom berichten, Victoria sei zwölf Jahre, erst als Sänger, später als Kapellmeister, im Collegium Germanicum thätig gewesen, und von 1578 bis 1590 sei Annibale Stabile als Dirigent gefolgt,[1]) darf man schließen, daß Victoria im Jahre 1566 sich bereits in Rom befunden habe.

Cerone jedoch, der im Jahre 1613 zu Neapel das überaus seltene, dickleibige Buch „Il Melopeo“ in spanischer Sprache edierte, führt Victoria unter den „noch lebenden“ Meistern auf.

Baini schreibt von Victoria — die Italiener nennen ihn Tommaso Ludovico da Vittoria — a. a. O. I. Bd., 443, „Tommaso Ludovico da Vittoria, spanischer Priester, aus Avila gebürtig,[2]) ist ein tiefer Kenner der Musikkunst. In der Mehrzahl seiner Werke zeigt er sich als unvergleichlicher Schüler und getreuer Nachahmer von Escobedo und Morales, besonders im fließenden, leichten und einfachen Imitationsstil. Bei erhabenen Texten schwingt er sich hoch empor (si eleva sopra se stesso) und nähert sich manchmal so sehr dem Pierluigi, daß man bei oberflächlichem Urteil leicht in Zweifel kommen kann, ja einige Kompositionen von ihm für Werke des Fürsten der Musik halten könnte.“ [3])

Wenn Fétis das Geburtsjahr Victorias mit den Worten „vers 1540“ angibt, so dürfte er der Wirklichkeit ziemlich nahe gekommen sein; denn Victoria wäre dann im Alter von 24 oder 26 Jahren, nachdem er zu Avila in den Priesterstand einge-

dulcis memoria, die Motetten Laudate Dominum, O Domine, O quam gloriosum und Vere languores nostros, sowie das vierstimmige Requiem und die vierstimmige Messe Ave maris stella. Viel mehr und Wertvolleres publizierte Dr. Proske in Musica divina, wovon am Schlusse dieses Artikels die Rede sein wird.

[1]) Geschichte des Collegium Germanicum Hungaricum in Rom. Von Kardinal Andreas Steinhuber aus der Gesellschaft Jesu. 2 Bde. Freiburg i. Br., Herdersche Verlagshandlung. 1895. Die obigen Angaben finden sich I. Bd., S. 121.

[2]) Der lateinische Name findet sich in den Druckwerken in folgender Fassung, z. B. in der Motettensammlung von 1583: „Thomas Ludovicus de Victoria Abulensis“. Einer Dedikation setzt er bei: „presbiter Abulensis“. Die Vermutung, daß durch Victoria (wie etwa bei Soriano, Viadana, Palestrina u. a.) der Geburtsort angegeben, also etwa Victoria, Hauptstadt der Provinz Alava gemeint sei, hat wenig Wahrscheinlichkeit für sich, obwohl das „presbiter Abulensis“ übersetzt werden kann: „Priester der Diözese Avila“. F. X. H.

[3]) Wie schnell Baini im 2. Bande seiner Memorie dieses gute Zeugnis vergessen hat, wird später mit den Worten von Dr. W. Ambros mitgeteilt werden.

treten war, musikalisch bereits vorgebildet nach Rom gekommen, um, wie so viele seiner Landsleute, als Sänger oder Kapellmeister sein Glück zu versuchen.

Daß der junge Mann im Collegium Germanicum Stellung fand, erklärt sich unschwer aus dem Umstande, daß dieses vom heiligen Ignatius von Loyola unter Papst Julius III. (1552) gegründete Institut auch nach dem Tode des Stifters († 1556) von spanischen Jesuiten (Diego Laynez, Franz von Borgias) sorgfältig gehoben und erweitert wurde; siehe Kardinal Steinhuber, a. a. O. S. 5—45. Im Jahre 1566 wurde Pius V. (Kardinal Ghislieri) zum Oberhaupte der Kirche gewählt; derselbe hatte bereits früher seinen Schwestersohn, Antonio Bonelli, den späteren Kardinal Alessandrino, dem Collegium Germanicum, „das eben damals anfing Konviktoren aufzunehmen", und im ganzen zwanzig seiner Neffen und Verwandten als Konviktoren zur Erziehung übergeben. Die Statuten des Kollegs legten besonderes Gewicht auf genau richtige und andächtige Befolgung der Rubriken und liturgischen Vorschriften, sowie auf liebevolle und gründliche Pflege des kirchlichen Gesanges und der Figuralmusik.[1])

Als Gregor XIII. das deutsche Kollegium neu gründete, indem er 1573 ihm Grundbesitz und Renten gewährte, wurde auch ein neuer Rektor in der Person des P. Mich. Lauretano aus Recanati bestellt, der früher Singknabe in Loreto gewesen war und sich die Pflege der Kirchenmusik im deutschen Kolleg sehr angelegen sein ließ († 1586). Für den Tag des Auszuges (17. Oktober 1573) aus dem Palaste Colonna in den von della Valle, in der Nähe von S. Andrea della Valle, hatte Victoria als Kapellmeister des Kolleges den Auftrag erhalten, den 136. Psalm: „Super flumina Babylonis" in Musik zu setzen.[1]) Als es Abend geworden, ließ Victoria die Sänger der päpstlichen Kapelle den Psalm anstimmen, die Scheidenden umarmten unter Thränen ihre bisherigen Hausgenossen und wurden von diesen unter Fackelschein an die Pforte des Hauses begleitet. Hier trat der neue Rektor Lauretano an die Spitze seiner Zöglinge und führte die paarweise Einherschreitenden in ihre neue Wohnung, wohin ihnen die Sänger der päpstlichen Kapelle folgten. Auf den Wunsch der Zöglinge sangen sie im großen Saale des Hauses zum zweiten Male den obengenannten Psalm und erheiterten nach eingenommenem Abendessen das ganze Kollegium noch eine gute Weile durch fröhliche Gesänge."

Am 15. April 1575 schenkte Gregor XIII. dem Collegium germanicum den Palast Apollinare mit der gleichnamigen Kirche und „am Vorabend des Dreifaltigkeitsfestes zog das Kollegium in seinen neuen Wohnsitz ein. Am darauffolgenden Tage wurde zum erstenmale feierlicher Gottesdienst in der Kirche gehalten und zur Danksagung der 104. Psalm Confitemini Domino von drei Chören gesungen: ein Brauch, der sich bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts erhalten, nämlich solange als die Kirche im Besitz des Kollegiums blieb."[2])

Über die Stellung des Kapellmeisters im deutschen Kolleg, berichtet Kard. Steinhuber: „Der Kapellmeister hatte im Kollegium außer Kost und Wohnung achtzig Skudi Besoldung, was für jene Zeit eine schöne Summe war. Außer ihm unterhielt das Haus noch vier Soprane, welche den Kammern der Zöglinge zugeteilt waren. Sie mußten in der Kirche singen, im übrigen

[1]) Kardinal Steinhuber, 1. Bd., S. 119 folgende. Als erster Kapellmeister wird Thomas Ludwig da Vittoria genannt. Ihm folgte 1578—90 der Neapolitaner Annibale Stabile, von 1590—95 leitete Ruggiero Giovanelli, der Nachfolger Palestrinas als Kapellmeister von St. Peter, den Chor; dann folgten Giov. Franc. Anerio (s. K. M. J. 1886), Agost. Agazzari, Annibale Orgas (1610—16), Giac. Carissimi (s. K. M. J. 1893, S. 96) von 1630—74, später Pietro Pignatta und Ottavio Pitoni (von 1695—1743). — Das sogenannte Collegium Germanicum hatte seit seiner Gründung öfters Wohnung wechseln müssen. 1562 kam es in den Palast Vitelli bei S. Marcello am Corso; die „Deutschen" bildeten wenig mehr als den zehnten Teil der Zöglinge und wohnten mit 200 Edelknaben aus vieler Herren Länder zusammen, da die Dotation noch nicht ausreichte. 1570 mußte es zum fünften Male Wohnung wechseln und zog in den nahen Palast Colonna bei der Zwölf Apostelkirche. Steinhuber, 1. Band S. 48, 61.

[1]) So erzählt der Annalist des römischen Seminares bei Kardinal Steinhuber a. a. O. S. 95.

[2]) Kard. Steinhuber a. a. O. S. 103. Ob auch diese Komposition von Vittoria geschrieben war, läßt sich aus den gedruckten Werken nicht nachweisen; ein achtst. Super flumina jedoch steht bereits in der Motettensammlung von 1583, die mit einem zwölfst. Lætatus sum abschließt.



aber besuchten sie die Schulen des römischen Kollegiums. Dem Kapellmeister lag es ob, den Gesang und die musikalischen Produktionen in den Kirchen des Kollegiums und im Hause zu leiten, insbesondere bei Hochamt, Vesper, Matutin, Prozessionen, öffentlichen Disputationen seines Amtes zu walten. Daneben führte er die Oberaufsicht über die täglichen Gesangübungen und sollte insbesondere diejenigen, welche Anlage und Stimme hätten, soweit zu bringen suchen, daß sie in die Kapelle eintreten könnten. Zu dem Lehrstoff gehörte auch der Kontrapunkt und die Anfänge des Komponierens. Die größte Sorgfalt aber sollte er den Singknaben (Putti) zuwenden; es war ihm empfohlen, daß „im Chor Gesang wie Spiel nichts Leichtfertiges oder Weltliches habe, sondern ernst, kirchlich und andächtig sei.“ So stand es im Kollegium um die kirchliche Musik, solange Laurentano lebte.“

Bei so glänzenden Verhältnissen und großen Anforderungen darf angenommen werden, daß Victoria bereits zu den anerkannten Meistern jener Zeit gerechnet wurde. Über sein Verhältnis zu Palestrina erzählt Baini in seinen Memorie I. Bd., S. 362: „daß Victoria nicht etwa ein Rivale des berühmten Palestrina, sondern im Gegenteil immer der größte Freund desselben, sowie des Giovanni Maria Nanino gewesen sei, und aus Liebe zu demselben sogar seinen spanischen Mantel ablegte und sich mit besserem Geschmack der neuen römischen Priesterkleidung bediente.“

Sicher ist, daß Victoria, der gerade zu jener Zeit nach Rom kam, als Palestrina mit so großem Erfolge und unter dem Beifall Pius IV. und V. sein Novum modorum genus (seinen neuen Kirchenstil) begonnen hatte, aus dem persönlichen Umgang mit dem römischen Meister, dem Hören und Studieren der Werke desselben für seine eigene Kompositionsweise großen Gewinn geschöpft hat, so daß er in späteren Zeiten mit dem Beinamen „cigno di Palestrina „der Schwan Palestrinas“ beehrt wurde.[1])

Der sicherste Beweis, daß Victoria erst in Rom seine letzte Ausbildung erhielt und sich aufs engste an den einfach erhabenen Stil Palestrinas anschloß, liegt jedoch in seinen Werken, welche fast nirgends — ich behaupte das im Gegensatz zu Baini — flamländischen oder spanischen Stil, sondern eben den sich entwickelnden römischen Stil aufweisen. Die Behauptung Bainis, Victoria zeige sich im größten Teile seiner Werke als: „discepolo impareggiabile ed imitatore fedele dell' Escobedo, e del Morales“, welche Fetis und nach ihm Fuertes ganz wörtlich nehmen, indem sie den Victoria zu einem Schüler von Escobedo und Morales stempeln, muß jedoch gänzlich zurückgewiesen werden. Escobedo[1]) verließ Rom bereits im Jahre 1554, Morales aber bereits 1545; letzterer starb in seinem Vaterland 1553 (s. kirchenm. Jahrbuch 1895 Seite 123). Sie können also unmöglich die Lehrer des jungen Victoria in Rom oder auch in Spanien gewesen sein.

Nach diesen etwas ausgedehnten, aber notwendigen Vorbemerkungen sollen die im Druck erschienenen Werke Victorias in chronologischer Ordnung aufgezählt werden; aus ihnen läßt sich ein ziemlich klares Bild seines Lebens und Schaffens gewinnen.

In dem gedruckten Katalog der Bibliothek Santini's ist ein Werk aus dem Jahre 1572 angeführt mit dem Titel: Thomæ Ludovici de Victoria Abulensis. Motecta quæ partim 4, 5, 6, 8 voc. Venetiis apud filios Antonii Gardani.[2])

Es ist dem Unterzeichneten nicht gelungen, diese Ausgabe einzusehen; denn die Bibliothek Santini ist größtenteils in das

---

[1]) In dem Manuskript des Vallombroser Mönches Don Severo Bonini; s. Essais de Diphterographie musicale von Adr. de la Fage, S. 179. — Ich erinnere, daß zwei Neffen Palestrinas Angelo und Rudolpho Veccia in das nach gleichen Grundsätzen von den Jesuiten geleitete und von Pius IV. 1565 neu gegründete Seminarium Romanum aufgenommen wurden, daß Palestrina 1567 das zweite Buch der Messen mit der berühmten M. Papæ Marcelli und 1570 das dritte Buch der Messen dem Könige Philipp II. von Spanien gewidmet hat (kirchenm. Jahrb. 1894 S. 90), und glaube die Vermutung aussprechen zu dürfen, daß Tomas Luis de Victoria unter dem Einflusse des großen römischen Meisters aus einem wohl unterrichteten Sänger ein tüchtiger Komponist, trefflicher Lehrer und Kapellmeister geworden ist.

[1]) S. Bausteine für Musikgeschichte, 3. Band S. 115 und 2. Bd. S. 166. Im 3. Bd. S. 115 bitte ich die Jahrzahl 1564 in 1554 zu verbessern.

[2]) Im Katalog von Bologna, 2. Bd., S. 513 steht fälschlich 1672. Im Buche von Staffoff: „L'Abbé Santini et sa Collection musicale à Rome, Florence 1854, S. 63, heißt es nur: Motetts à 4, 5, 6 et 8. 1572.

Domarchiv nach Münster gekommen (angekauft durch die Bemühungen von Bernhard Quante) und bis heute noch nicht geordnet. Übrigens kann die Jahreszahl richtig sein laut den Bemerkungen, welche sich bei der Ausgabe der Motettensammlung von 1583 (siehe unten) auf dem Titel finden.

1576. Thomæ Ludovici de Victoria Abulensis | Collegii Germanici In Urbe | Roma Musicæ Moderatoris. | Liber Primus. | Qui Missas, Psalmos, Magnificat, | Ad Virginem Dei Matrem Salutationes, | Aliaq; complectitur. | — (Wappen von Herzog Ernst in Bayern.) — | Venetiis apud Angelum Gardanum. | Anno Domini M.DLXXVI. in Großfolio, 140 Blätter, dediciert Illustr^o ac | Rev^o D.D. | Ernesto Comiti Palatino Rheni, | utriusque Bavariæ Principe, atque | Ecclesiarum Frisingensis, et Hildesha | iimensis administratori dignissimo. | Thomas Ludovicus de Victoria | Abulensis Collegii Germanici in Urbe | Roma Musicæ Moderator S. P. D. |

Findet sich in Bologna und zu Rom in der sixtinischen Kapelle (s. Katalog derselben im 2. Band der Bausteine, S. 53, pag. 212) und in der Accad. di S. Cecilia (aus der Bibliothek Astolfi).[1]

Herzog Ernst war ein Bruder des bayerischen Herzogs Wilhelm, von welchem Kardinal Steinhuber (I. S. 274) schreibt: „Das Collegium Germanicum hatte in Deutschland keinen wärmeren Freund als den Herzog Wilhelm V. Schon dessen Vater Albert V., hatte sich der wenigen Germaniker, die bis zu dessen 1579 erfolgtem Tode nach Deutschland zurückgekehrt waren, mit großer Vorliebe zu wichtigen Ämtern bedient.[1]) Als Administrator des Bistums Hildesheim hatte Bischof Ernst schon 1573 einen im Germanicum seit dem Jahre 1567 gebildeten Priester, Heinrich Winnich, gerufen (a. a. O. S. 244), und es ist anzunehmen, daß Victoria denselben persönlich kannte, sowie im Verkehr mit ihm und den deutschen Zöglingen den Mut faßte, sich an Ernst zu wenden.

Aus welchen Gründen Victoria 1578 die Stellung im deutschen Kolleg aufgab, ist unbekannt. Die Spanier hatten übrigens in S. Giacomo auf piazza Navona und in S. Maria in Monserrato zu Rom Kollegien und Kirchen ihrer Nation, in denen sie sorglos leben konnten.

1581. Thomæ Ludovici a Victoria Abulensis Hymni totius anni secundum Sanctæ Romanæ Ecclesiæ consuetudinem, qui quattuor concinuntur vocibus. Vna cum quattuor Psalmis, pro præcipuis festiuitatibus, qui octo vocibus modulantur. Ad Gregorium XIII. Pont. Max.[2]) Romæ,

[1]) Inhalt: Die vierstimmigen Messen Ave maris stella, Simile est (von Proske im Select. novus publiziert), die fünfstimm. de B. Maria, die sechsstimm. Gaudeamus und Dum complerentur. — Hymnus Ave maris, vierstimmig, zwei vierstimmige Magnificat im I., zwei im IV. und zwei im VIII. Ton, die vier marianischen Antiphonen fünfstimmig und ein zweites Salve Regina auch sechsstimmig, die sechsstimmigen Motetten Vidi speciosam, Ardens est, Nigra sum, O sacrum convivium und O Domine, die achtstimmigen Sätze Nisi Dominus, Ave Maria, Salve, Regina cœli und der Psalm Super flumina.

In der Dedikation rühmt Victoria die Tugenden des bayerischen Fürsten und dessen Eifer für die katholische Religion und bemerkt, daß er im Kollege der Germaniker, welches durch Gregor XIII. gegründet wurde, als Musicæ moderator lebe.

[1]) Die Mitteilungen über die Reform, welche der vom Herzoge berufene Reformator Dr. Tummler seit Oktober 1581 für Einführung des römischen Ritus und die Reform der Kirchenmusik mit der bayerischen Hofkapelle (unter Orlando di Lasso!) veranlaßte, sind äußerst interessant und wertvoll und bieten ein Bild der religiös-kirchlichen Mißbräuche jener Zeit. Über die adeligen Konviktoren aus Bayern (Fugger, Truchseß) s. Kardinal Steinhuber, S. 71, über das Kolleg in Dillingen, S. 87 u. a.

[2]) Aus derselben sind folgende Sätze bemerkenswert:

Sanctissimo Patri ac Domino Nostro Gregorio XIII. Pont. Max.

In sacris, et ecclesiasticis præcipue musicis, Pater Beatissime, ad quæ naturali quodam feror instinctu, multos iam annos, et quidem ut ex aliorum iudicio mihi videor intelligere, non infeliciter, versor, et elaboro. Id vero munus ac beneficium cum divinum agnoscerem, dedi operam, ne penitus in eum, a quo bona cuncta proficiscuntur, ingratus essem, si inerti ac turpi odio languescerem, et creditum mihi talentum humi defodiens, iusto expectatoque fructu dominum defraudarem. Quocirca, quod antea et Motetta, et Missas nouis a me cum modulis editas, libentibus animis auribusq: acceptas fuisse perspexeram; aliud opus sum aggressus, cuius et audacem conatum, et secundum effectum divinæ benignitati ascribo . . . . .

Humillimus servus
Sanctitatis vestræ
Thomas Ludovicus a Victoria.



Ex Typographia Dominici Basæ. M.D.LXXXI. Großfolio, 183 Seiten. Schlußblatt: Romæ apud Franciscum Zanettum 1581.

Fundorte: Bologna, München, Rom: in der sixtinischen Kapelle, in Cap. Julia von St. Peter, in Accad. di S. Cecilia. — Inhalt: 34 vierstimmige Hymnen und vier Psalmen: Dixit Dominus, Laudate pueri, Nisi Dominus und Laudate Dominum.

Eine Ausgabe von 1600 siehe unten. In einem Cod. der vatikanischen Bibliothek (Ottoboniana 2923, nun 3388) sind 20 dieser Hymnen geschrieben unter dem Titel: Diversorum | chori | seu opera varia quæ inter | officia occurrunt et | non inveniuntur in | Antiphonariis. Pro Capella Ill^{mi} Ducis ab Altaemps. | Die gedruckte Ausgabe enthält eine größere Zahl. —

Fürst Altemps, Bruder des deutschen Kardinals von Augsburg, hatte in Rom eine eigene Musikkapelle in seinem Palaste, und es ist nicht unmöglich, daß Victoria in dieser Zeit derselben angehörte, denn der Katalog des Musikarchives, das einst dem Collegium Romanum und der vatikanischen Bibliothek zufiel, weist fast sämtliche Werke von Victoria auf. Viele der geschriebenen Codices finden sich gegenwärtig in der sogenannten Bibl. Vittorio Emanuele, die in den Räumen des 1870 aufgehobenen Collegium Romanum untergebracht ist.

1581 erschien auch: Thomæ Ludovici | a Victoria Abulensis | Cantica B. Virginis | vulgo Magnificat | quatuor vocibus. | Una cum quatuor antiphonis beatæ Virginis per annum: quæ quidem, partim quinis, partim octonis | vocibus concinuntur. | Ad Michaelem Bonellum Card. Alexandrinum. | — (Wappen des Dedicaten.)[1] — Romæ | Ex Typographia Dominici Basæ, | M.D.LXXXI. — In Großfolio; 179 Seiten. Auf der letzten Seite der Beisatz: Romæ Apud Franciscum Zanettum 1581.

Fundorte: Bologna, Regensburg (meine Bibliothek), Rom (sixtinische Kapelle, Cap. Julia in St. Peter, Bibl. Casanatenze, Accad. di S. Cecilia).

Kardinal Steinhuber schreibt a. a. O. I., S. 58: „Es ist nicht unwahrscheinlich, daß Ant. Bonelli (der unter dem Namen il Cardinale Alessandrino so berühmte Neffe von Pius V.) der erste Konviktor

Angeborenes Talent, Ausbildung desselben durch Fleiß und Anleitung während vieler Jahre. Anerkennung seiner Arbeiten ermutigten ihn zur Edition. Victoria ist der erste, der die Brevierhymnen komponierte.

[1]) Das schöne Vorwort lautet:

Illustrissimo et Reverendissimo
Domino Michaeli Bonello S. R. E.
Cardinali Alexandrino.

Quibus ex rebus artes omnes celebrari solent, Cardinalis ampliss. eas res in Musicis esse intelligimus universas. Nam sive utilitatem quis quærat, nihil ea utilius, quæ aurium nuntio suaviter in animos influens, non animis solum prodesse videtur, sed etiam corporibus: sive antiquitatem ac splendorem; quid tandem est ea aut honestius, quæ immortalem Deum laudandi munus habet, aut antiquius, quæ ante quam homines essent, in beatis illis mentibus esse incœperit? Aequum profecta fuerat, ut quod utilissimum erat humano generi, atque antiquissimum, idem etiam esset, si ad Deum unum referretur, honestissimum. Verum, id quod ferme accidit rebus omnibus, ut a bono principio exortæ, in deteriorem plerumq. usum torqueantur; idem etiam accidit recte nervorum vocumq. cantibus utendi rationi. Quippe ea improbi quidam, ac pravis moribus imbuti homines abutuntur potius tamquam invitamento, quo se in terram terrenasq. voluptates penitus immergant, quam instrumento, quo ad Deum divinarumq. rerum contemplationem feliciter evehantur. Ego quidem, cui vel ab institutione, vel a natura, aliquam in hisce studiis curam atque operam collocare contigit, summo Dei beneficio in ea re tantum elaboro, ut cuius rei causa vocum modulatio principio inventa est, ad eam unam, id est, ad ipsum Deum Opt. Max. eiusq. laudes conferatur. In quo etsi plus omnino conor, quam possum, minus tamen præsto, quam debeo. Et nonnulla quidem extiterunt hactenus hujus meæ voluntatis testimonia; ad quæ omnia, hoc ipsum accesseirt, postremum fortasse ordine, sed non postremum, ut opinor, sive materiæ dignitate sive armoniæ dulcitudine. Quod qualecunq. sit, dare in vulgus volui tuæ amplitudinis nomine insignitum; ut et meæ veteris erga te observantiæ monumentum esset, et argumentum omnibus, cur tibi, quæ ad pietatem pertinent, ea maxime inscribantur; qui ita pietate excellis, ut Pii Quinti Sanctissimi viri avunculi tui vivam et spirantem imaginem referre videaris. Vale.

Humillimus Servus
Thomas Ludouicus à Victoria.

Inhalt: 16 Magnificat zu 4 Stimmen, je zwei in den acht Tönen, die 4 marianischen Antiphonen, jede zweimal zu je fünf und acht Stimmen komponiert.

des Collegium Germanicum gewesen."[1]) Eine Erinnerung an ihn und die schönen Gedanken in der Dedikation zeugen von dem hohen Ernste, mit welchem Victoria seine Aufgabe, durch die Musik der Kirche zu dienen, mit großer Frömmigkeit aufgefaßt hat.

1583 erschien: Thomæ Ludovici de | Victoria. Abulensis. | Motecta | que (!) | partim, quaternis, | partim, quinis, Alia, Octonis, Alia | Duodenis, Vocibus Concinuntur: quæ quidem | nunc vero melius excussa, et alia quam plurima | adiuncta Noviter sunt impressa. | Permissu superiorum. | Bild der Mutter Gottes mit dem Jesukinde, auf dem Halbmonde stehend und von Strahlen umgeben. | Romæ | apud Alexandrum Gardanum. | M.D.LXXXIII. 8 Hefte in 4°.

Fundort: Regensburg in Bibliothek Proske (ohne C. und 5. vox.); in meinem Exemplar fehlen A., B., 5. u. 6. vox. Die Dedikation[2]) ist gezeichnet: „Rev. D. Thom. Lud. à Victoria, presbiter Abulensis". Da Victoria hier zum ersten Male sich presbiter nennt, könnte man auf die Vermutung verfallen, daß er, ähnlich wie Giov. Franc. Anerio (siehe K. M. J. 1886, S. 53), erst in reiferem Alter Priester geworden sei. Solange die erste Ausgabe dieser Motettensammlung von 1572 (siehe oben) nicht gefunden ist, läßt sich jedoch kein sicherer Anhaltspunkt gewinnen. Das Werk[3]) ist zu Mailand und Dillingen (1589) und zu Venedig (1603) nachgedruckt worden: siehe unten.

Im gleichen Jahre 1583 erschien:

— — Thomæ Ludovici a Victoria Abulensis Missarum Libri Duo quæ partim quaternis, partim quinis, partim senis, concinuntur vocibus. Liber I. Ad Philippum Secundum Hispaniarum Regem Catholicum. — Romæ Ex Typographia Dominici Basæ. 1583. — Großfolio, auf der letzten Seite (294) steht: Romæ Apud Alexandrum Gardanum.· 1583.

Die Dedikation beginnt: „Ab eo tempore, quo ex Hispania in Italiam profectus Romam veni, præter cætera „præclara studia, in quibus aliquandiu „versatus sum, multum operæ curæq. „in Musica arte consumpsi." Er spricht die Absicht aus, in sein Vaterland zurückzukehren und habe daher diese Messen komponiert, einerseits weil das eine für einen Priester passende Arbeit sei, andererseits um nicht mit leeren Händen vor seinen König zu erscheinen. Der Entschluß, nichts mehr zu komponieren (in hoc meos labores placuit terminare), ist glücklicherweise nicht zur Ausführung gekommen. Victoria scheint jedoch den klar ausgesprochenen Wunsch: in Spanien Stellung zu finden, nicht erreicht zu haben, denn das Liber II erschien erst 1592, und der Meister blieb in Rom. — Das Werk ist in Bologna, sowie in Rom (Archiv der sixtinischen Kapelle, St. Peter, vatikanische Bibliothek, Accad. di S. Cecilia und Bibl. Casanatensis). Es enthält 5 vierstimmige Messen, von denen zwei, Ave maris stella und Simile est, auch in 1576 stehen, 2 fünfstimmige (de B. M. V. auch in 1576) und die beiden ebenfalls in 1576 sich befindlichen zu sechs Stimmen.[1])

1585 ließ V. das Werk drucken, mit dessen Publikation in moderner Part. in der

[1]) Der heilige Franz von Borgias schrieb am 27. Juli 1566 an P. Maggi: „Der Kardinal Alexander liebt Euch sehr, denn er ist Euch, wie er uns gesagt hat, sehr verpflichtet wegen der liebevollen ihm im Kollegium gewidmeten Sorge, besonders als er seine Standeswahl traf und in den Orden (der Dominikaner) trat. Er ist unserer Gesellschaft sehr gewogen und betrachtet sich als deren Zögling."

[2]) Sanctissimæ Dei Genitrici Mariæ semper Virgini, Clementiæ parenti, Sanctis omnibus in Cœlo cum Christo feliciter regnantibus, ad eorum laudes Festis solemnibus diebus modulate concinendas, fidelisque Populi devotionem Hymnis et canticis Spiritualibus dulcius excitandam, hos Musicos modos et cantus pietatis ergo à se factos Rev. D. Thomas Ludovicus à Victoria, presbiter Abulensis, dicat.

[3]) Proske veröffentlichte im 2. Bande der Mus. div. fünf Nummern aus dieser Sammlung: O magnum, Domine non sum dignus mit 2. p., Senex und Ne timeas. Von den aus 1585 entnommenen Nummern der Mus. div. (S. LIII steht fälschlich 1588) sind in 1583 auch: Duo Seraphim mit 2 p., O quam gloriosum, Doctor bonus. Pueri Hebræorum steht im Offic. hebd. sanct. von 1585, aber auch schon in obigem Werke.

[1]) Proske edierte in Select. novus: die zwei vierstimmigen Simile est und O quam gloriosum. Die sämtlichen Messen der zwei Bücher von 1583 und 1592 brachte er in Partitur. Die Bibl. Fétis besitzt die Ausgabe von 1583; aber in der Biographie universelle spricht Fétis, da er 1592 nicht kennt, als ob die Ausgabe 1583 schon zwei Bücher Messen enthielte.

Musikbeilage zu diesem Jahrbuch begonnen wird und das den Titel führt: Thomæ Ludovici | de Victoria Abulensis | Officium Hebdomadæ | Sanctæ | großer, prächtiger Kupferstich, Christum am Kreuze darstellend, mit der Notiz Tobias Aquitanus fecit 1570 | Permissu Superiorum | Romæ. Ex Typographia Dominici Basæ 1585. | Auf der Rückseite des letzten Blattes: Romæ | apud Alexandrum Gardanum | 1585.

Nur drei Exemplare sind mir bis heute bekannt, nämlich zu Rom in der sixtinischen Kapelle (s. meinen Katalog im zweiten Bande der Bausteine S. 27, Nr. 74)[1]) und in der Accademia di S. Cecilia, sowie in der Domkirche zu Modena (ohne Titelblatt).

Dieses Werk in Großfolio, ist vom Komponisten niemandem dediciert worden, auch schrieb er kein Vorwort dazu.

1585 wurde gedruckt: Thomæ Ludovici a Victoria Abulensis Motecta Festorum totius anni cum Communi Sanctorum. Quæ partim senis, partim quinis, partim quaternis, alia octonis vocibus concinuntur. Ad Serenissimum Sabaudiæ Ducem Carolum Emanuelem[2]) subalpinorum Principem optimum piissimum. Romæ ex typographica Dominici Basæ; auf der Schlußseite Romæ apud Alexandrum Gardanum 1585. — Großfolio. Enthält 12 zu 6, 8 zu 5, 12 zu 4, 3 zu 8 St. ohne Zählung der zweiten Teile, sowie 3 zu 6 und 8 St. von Guerrero und Fr. Suriano. — Vorhanden in Rom: sixtinische Kapelle,[3]) vatikanische Bibl., Archiv von St. Peter.

Proske publizierte 12 der 4stimmigen im 2. B. der Mus. div.

[1]) Ich bitte a. a. O. zu verbessern, daß nicht Bologna, sondern Modena ein Exemplar besitzt, und daß die Abschriften in Partitur zu München und Regensburg mangelhaft und unvollständig sind.

[2]) Seit 1580 Herrscher in Savoyen mit dem Beinamen il Grande.

[3]) S. meinen Katalog S. 44 Nro. 169, sowie unter 1583, 1589, 1602 und 1603. Proske brachte das Werk aus der vatikanischen Bibl. in Partitur. Guerrero konnte gut der Lehrer des jungen Victoria gewesen sein, der Römer Soriano sicher ein guter Freund und Kunstgenosse; siehe kirchenmus. Jahrbuch 1895, S. 97, wo diese 8st. Komposition In illo tempore assumpsit Jesus unter 1585 nachgetragen werden kann.

1589, wurden die Motetten genau nachgedruckt nach der Vorlage von 1583: Mediolani apud Franc. et haeredes Sim. Tini. Die acht Stimmenhefte sind in Bologna komplet; s. auch Beckers Verzeichnis S. 35.

— — Gleichen Inhalt hat die im nämlichen Jahre zu Dillingen gedruckte Ausgabe in 8 Stimmheften mit dem Titel: Cantiones sacræ | Thomæ Ludovici a | Victoria Abulensis, Musici sua | vissimi, 4, 5, 6, 8 et 12 v., nunquam ante hac in Germania excusæ | cum gratia et privilegio s. Cæsar. Majest. | Dilingæ. | Excudebat Ioannes Mayer. 1589.[1]) — Fetis erwähnt zwei Dillingerausgaben von 1588 und 1590, ist aber sicher im Irrtum; ferner spricht er von einer Frankfurterausgabe 1602, die jedoch ebenfalls nicht erwiesen ist. Im Kataloge der Bibl. Fetis finden sich nur der Messenband von 1583 u. die Dillingerausgabe von 1589.

Fuertes behauptet a. a. O. II. Band, Seite 135, daß Tomas Luis 1589 Vizekapellmeister in Madrid geworden sei,[2]) die höchst wichtigen und wertvollen Archivmit-

[1]) Diese Edition ist bei Dr. Emil Bohn, Breslauer-Bibliotheks-Katalog S. 424 genau beschrieben und in der Proskeschen Bibl. zu Regensburg, im städtischen Archiv zu Augsburg, Hofbibl. München und Zwickauerbibl. vorhanden. Der Buchdrucker Mayer dedizierte sie am 24. April 1589 dem Domdekan zu Augsburg und Kanonikus von Eichstätt Joh. Otto v. Gemmingen und bemerkt: Cantiones sacræ Thomæ Ludovici a Victoria, quem in principibus hujus ætatis canendi magistris numerandum existimant ii, qui rerum Musicarum non imperiti sunt æstimatores. Er widme sie ihm, dem Domdekan von Augsburg, der in der Kathedrale durch Liebe und Pflege der Kirchen-Musik sich auszeichne. — Man sieht, daß die in Augsburg und Dillingen wirkenden ehemaligen Germaniker das Lob Vittorias nach Gebühr verbreitet haben.

[2]) Ocupaba la vice-maestria de la real capilla et flamenco D. Felipe Maria Rogier á la muerte de Flecha, acaecida en 1589; y en este mismo anno fue aquel nombrado maestro, entrando à ocupar su plaza el cèlebre compositor D. Tomas Luis de Victoria competidar de Palestrina y aun superior en algunas de sus composiciones etc. Schon Fetis weist unter Flecha nach, daß dieser Meister 1589 in ein Benediktinerkloster getreten ist, wo er am 20. Februar 1604 starb. Philipp Rogier trat wohl an dessen Stelle, starb jedoch, wie van der Straeten im achten Bande Musique aux pays-bas S. 192 nachweist, im Jahre 1596.

teilungen jedoch, welche van der Straeten im achten Bande seiner Geschichte der niederländischen Musiker (1888) veröffentlicht hat, beweisen (S. 168), daß Victoria niemals Mitglied der königlichen Kapelle in Madrid gewesen ist. Der Nachfolger von Rogier war ein gewisser Mateo Romero. Philipp II. hatte fast nur Niederländer als Sänger und Musiker in seinem Dienste und hielt die Kapellordnung Karls V. genau aufrecht. Das änderte sich mit einem Schlage, als Philipp III. 1598 den spanischen Thron bestieg und am 16. Dezember 1598 eine neue Kapellordnung nach dem Muster der päpstlichen Kapelle einführte; siehe van der Straeten S. 186. Statt der Flamländer wurden nun Spanier berufen, aber auch unter diesen ist Tomas Luis nicht zu finden.[1])

1592 endlich erschien das zweite Buch der Messen von V., als Ergänzung zu dem 1583 erschienenen, unter dem Titel: Thomæ Ludovici de Victoria Abulensis Missæ 4, 5, 6 et 8 v. concinendæ una cum Ant. Asperges et Vidi aquam totius anni. Liber II. Romæ ex typogr. Ascanii Donangeli 1592. Superiorum permissu. Apud Franc. Coattinum. Dedik.[2]) Ad sereniss. Principem Cardinalem Albertum. Romæ Idibus Novembris. Großfolio.

Schon aus diesem Drucke kann mit größter Wahrscheinlichkeit geschlossen werden, daß V. bei Publikation dieses Werkes noch in Rom weilte.[3]) Daß er niemals Mitglied der päpstlichen Kapelle gewesen ist, hat schon Baini dargethan, daß aber außer den Druckwerken, deren Vorhandensein oben bemerkt ist, noch mehrere Kompositionen V. in die geschriebenen Codices eingetragen sind, ist aus dem Katalog der sixtinischen Kapelle S. 172 zu ersehen. Die Chorantworten zu den Passionsgesängen des Officium hebd. s. wurden noch bis 1870 von der päpstlichen Kapelle gesungen, mehrere Motetten standen (nach Adamis Repertoire-Mitteilung) traditionell auf dem Programm. Unter den 9 Lamentationen des Cod. 186 sind zwei, die zweite und fünfte, verschieden von den gedruckten. — Auch muß als sehr bemerkenswert hervorgehoben werden, daß fast sämtliche bis 1592 gedruckten und bisher aufgezählten Werke Vittorias zu Rom in prächtig ausgestatteten Foliobänden erschienen sind, während die übrigen römischen Meister, besonders auch Palestrina, sich mit den kleineren Ausgaben in Einzelstimmheften begnügen mußten. Victoria scheint also selbst bemittelt gewesen zu sein, oder er ist durch vaterländische Subsidien beim Drucke dieser kostspieligen Folianten unterstützt worden. Domenico Basa, ein Venetianer, war schon unter Gregor XIII. Besitzer einer Druckerei und wurde unter Sixtus V. zum Präfekten der päpstlichen Stamperia camerale aufgestellt;[1]) die schönsten Drucke stammen aus dieser Typographia.

Über das Wirken und den Aufenthalt Victorias im letzten Dezennium des 16. Jahrhunderts fehlt nun jede positive Angabe bis

[1]) Da van der Str. bei seinen Forschungen vorzugsweise seine Flamländer im Auge hatte, so beschränkte er natürlich die Mitteilungen mehr auf diese. Die spanischen Schriftsteller jedoch, wie Barbieri, Pedrell u. a., können den Spuren mit Leichtigkeit nachgehen, die ihnen von dem 1895 verstorbenen Forscher gewiesen worden sind; möchten sie nicht gar zu lange zaudern.

[2]) Siehe Katalog der sixtin. Kapelle S. 45, Nro. 173; aus einem Exemplar der Bibliothek Barberini zu Rom hat Dr. Proske das ganze Werk in Partitur gebracht. Er veröffentlichte in Mus. div. und Selectus novus damals: Asperges me, Vidi aquam, die 4st. Messe IV. Toni, die 5st. Trahe me, und die 6st. Vidi speciosam. Kardinal Albert war ein Sohn des Kaisers Maximilian II. und der Maria, einer Tochter Karl V. V. spricht mit dankbaren Gefühlen von der Ehre, die ihm durch Ernennung zum kaiserlichen Hofkaplan durch Ihre Majestät zu teil geworden sei.

[3]) Es enthält außer Asperges und Vidi aquam die zwei vierstimmigen Messen O magnum mysterium, IV. Toni, die zwei fünfstimmigen Trahe me und Ascendens, die 6st. Vidi speciosam, die 8st. Salve, sowie ein 4st. Requiem mit dem Resp. Peccantem. —

[1]) Siehe Moroni dizionario, 69. B. S. 231 folg. Über die Druckerfamilie Gardano in Venedig und den Alessandro-Gardano, der von 1583 ab in Rom mit Basa in Verbindung war, vergl. die Register in Eitners Bibliogr. und in Dr. E. Vogels Biblioteca. Ascanio Donangeli erwarb die Druckerei von Basa, und Coattino, zuerst in Verbindung mit Alessandro Gardano, führte um 1591 das Geschäft selbständig. — Moroni erwähnt in seinem dizionario unter „Tom. Lud. da Vittoria“ im 63. B. S. 91 einen D. Tomaso Vittoria nobile di Sivi-glia als Mitarbeiter des heil. Gius. Calasanzio, des Gründers der Congregat. clericorum regularium scholarum piarum Matris Dei unter dem Jahre 1603. Sollte dieser Mann mit dem presbiter Abulensis identisch sein? Kaum glaublich! Den spanischen Forschern obliegt es jedoch, über diese Dinge authentische Aufschlüsse zu geben.

1600. Die Staatsbibliothek in München, die Bibl. in Modena und die Provinzialbibl. in Barcelona besitzen folgendes Werk: Thomæ Ludovici de Victoria Abvlensis Sacræ Cesareæ Maiestatis Capellani Missæ Magnificat, Motecta Psalmi, et alia quam plurima. Quæ partim Octonis, alia Nonis, alia Duodenis vocibus concinuntur. Permissv Superiorvm-Matriti, Ex Typographia Regia. Anno 1600. — in 4°. Letzte Seite: Matriti, apud Joannem Flandrum. Anno 1600.

Die Orgelstimme in Folio, die Singstimme in 4°; das ganze ist ein wenig veränderter Nachdruck des Werkes von 1576, das nur bereits bekannte Tonsätze enthält.

Ähnliche Bewandtnis hat es mit dem im gleichen Jahre gedruckten Hymnenwerke: Hymni totius anni iuxta ritum Sanctæ Romanæ Ecclesiæ. A Ludovico De Victoria Abulensi, et in Arte Musices celeberimo: Nuper in lucem editi. Cum quattuor vocibus. — Venetiis, Apud Jacobum Vincentium 1600. — in 4° zu Bol. komplet in vier Stimmheften.[1])

Jac. Vincentius also edierte das 1581 in Folio gedruckte Hymnenwerk von Victoria, dem er den ehrenden Beinamen in arte musices celeberrimi gibt, auf Veranlassung von Giov. Mar. Aretusi [2]) und widmete es dem Ferraresen Ant. Gorretto.[3])

1603 ist ein Nachdruck von 1583, beziehungsweise 1589. Im städtischen Archiv zu Augsburg sind die acht Stimmbände in 4° vorhanden mit 53 Nummern: 16 zu 4, 12 zu 5, 13 zu 6, 11 zu 8, 1 zu 12 Stimmen. Der Drucker Angelo Gardano in Venedig setzt bei: Noviter recognita et impressa.

Daß Victoria in seinem Vaterlande als kaiserlicher Kaplan weilte, geht aus dem Madriderdruck von 1600, noch deutlicher aber aus dem letzten Werke hervor, das die Bibliographie von den Kompositionen Victorias ausweisen kann.

1605. Thomæ Ludovici de Victoria | Abulensis, | Sacræ Cæsareæ Maiestatis Capelani Officium Defunctorum | sex vocibus. In Obitu et obsequiis Sacræ Imperatricis. Nunc primum in lucem editum | Matriti | ex Typographia Regia | MDCV | Apud Joannem Flandrum | Kleinfolio.

Serenissimæ Principi Margaritæ Imperatorum Maximiliani et Mariæ Filiæ dedicatum.

Exemplare dieses seltenen Druckes finden sich im Archiv von St. Peter und in der Accademia di S. Cecilia zu Rom.[1]) Außer dem 6stimm. Requiem enthält der Druck noch die 6stimm. Sätze Versa est in luctum und Libera me Domine, sowie das 4stimmige Tædet animam meam, das Schrembs im Annus II., Tom. II. der Mus. div. veröffentlicht hat. Proske nannte bereits im I. Bande der Mus. div. dieses Requiem „die Krone aller Werke unseres Meisters."[2])

[1]) Aus der Dedikat. entnehme ich: Nobili Viro in Musicis admodum erudito D. Antonio Gorretto Ferrariensi. Jacobus Vincentius Venetus. S. P. D.

Cum Hymnos sub Harmonijs, ac Concentibus Musicis Ludovici Victoriæ hac in parte Eruditissimi Viri, in lucem denuo edere statuissem: A. Reuer. D. Joanne Mario Aretusio, vtriusque iuris perito, tuiq; deditissimo probé sum admonitus, ne cui alio, quam tibi viro, equidem scientiæ huius peritissimo, ac ut soli inter Musicos resplendenti, dicarem.

[2]) Fetis erwähnt ihn nicht; in Bologna finden sich jedoch Banchieris lettere armoniche von 1628 (Catal. I. B. Seite 4), in denen ein Brief an P. D. Gio. Mar. Aretusio, Canonico di S. Salvatore, Crovara enthalten ist.

[3]) Im Katalog Bologna I. 14 wird die Musikalien- und Instrumentensammlung des Ant. Gorr. als berühmt erwähnt, und ein musikal. Vortrag seines Bruders Alfonso von 1603, gedruckt 1612, aufbewahrt.

[1]) Proske hatte dieses opus aus dem Archiv der Kirche S. Jacobi Hisp. zu Rom in Partitur gebracht. Diese Kirche ist gegenwärtig restauriert und in den Händen einer Bruderschaft; das Archiv kam nach S. Maria in Monserrato. Im Jahre 1874 habe ich das 6st. Requiem als 5. Heft des Annus II. Tom. I. der Musica div. bei Gelegenheit der Gen.-Vers. des Cäc.-Vereins in Regensburg publiziert. Biograph. Einzelheiten, die ich damals, durch Fuertes verführt, im Vorworte geschrieben habe, bitte ich auf Grund dieser genaueren Studie zu verbessern. Kaiserin Maria, die Schwester von Philipp II., starb 1603; Kaiser Maximilian II. war schon 1576 zu Regensburg aus dem Leben geschieden.

[2]) Friedr. Könen schrieb im Referat über die Neuausgabe von 1874 im Cäc.-Ver.-Kat. unter Nro. 234: „durch die Herausgabe dieses Requiem ist die Mus. div. um ein wahres Monument aus der Blütezeit kirchlicher Tonkunst bereichert worden, das hinter den großartigsten Kompositionen jener Zeit nicht zurücksteht. Alle, welche diese Komposition in der ausgezeichneten Ausführung durch den Regensburger Domchor gehört haben, werden gestehen müssen, daß dieses Tongemälde riesenartig groß, mit einem Ernst und einer Erhabenheit ihnen vor die Seele getreten ist, die ihresgleichen suchen."

Es muß betont werden, daß auch in der Dedikation an die Tochter der Kaiserin Maria der bereits im Drucke 1592 angedeutete und 1600 beigefügte Titel: Cs. Majestatis Capellanus nicht auf eine Stellung Victorias in Spanien schließen läßt. Vielleicht kann von Wien oder Madrid aus irgend einmal Klarheit geschaffen werden.

In Sammelwerken ist Victoria sehr wenig vertreten. Es finden sich nur die achtstimmige Litanei in der Sammlung des Victorinus von 1596: Kompositionen in Tabulatur bei Denß (Florilegium 1594) und ein vierstimmiges Motett in Donfrieds Promptuarium. Über Werke Victorias zu München in handschriftlichen Codices siehe Julius Maier im Katalog der musikalischen Handschriften der Hofbibliothek zu München, über Neuausgaben der Werke Victorias das betreffende Verzeichnis von Eitner im 2., 3. und 9. Jahrgang der Monatshefte für Musikgeschichte.[1])

Proske gebührt das Hauptverdienst, auf diesen italienisch-spanischen Meister durch Veröffentlichung ausgewählter Werke in der Mus. div. das rege Interesse der Freunde älterer Vokalmusik hingelenkt zu haben, und er ist voll des Lobes über die einfach edlen Züge und die so erhabene Schönheit der nur dem Gottesdienste geweihten Werke Victorias. Dr. W. Ambros stimmte bei und schreibt im 4. Bande seiner Musikgeschichte, S. 70 ff., unter anderem: „Wie ein junger Bruder steht neben Palestrina Tommaso Lodovico da Vittoria aus Avila in Spanien, den man gerne und mit vollem Recht mit Palestrina zusammen nennt.[1])

[1]) Die Leipziger allgemeine musikalische Zeitung hat bereits 1827 (29. Jahrgang, S. 379) bei Besprechung einer Sammlung des Freiherrn von Tucher, in der sich auch zwei Sätze von Victoria befinden, nachfolgende, sehr beherzigenswerte Gedanken ausgesprochen:

„Die neu erwachte Hochachtung und Liebe gegen die trefflichsten Erzeugnisse der Kunst früherer Jahrhunderte, darunter auch der Musik, ist sicherlich nicht bloß eine Sonderbarkeit unserer Tage, die einigermaßen zur Mode geworden sei und mit ihr verschwinden werde; noch ein bloßes Umhergreifen nach allem, was, als längst vergessen, nun wieder neu erscheine, noch eine Wendung der Liebhaberei am Sammeln seltener Gegenstände, noch wer weiß was für ein anderes Zufällige. Alles das kann da und dort mitwirken: aber der Grund liegt tiefer. Er liegt vornehmlich darin, daß 1) diese Werke in ihrer Art wahrhaft vollendet sind und mithin auch, was sie wollen, vollkommen leisten; daß 2) diese ihre Art und, was sie wollen, höchst würdig, in der neuen Kunst nicht, oder doch in ganz anderer, weniger in sich abgeschlossener und vollendeter Weise, vorhanden, aber auf ein inneres Bedürfnis des Menschen gestützt ist, das eine Zeit lang schlummern kann, aber, ist es einmal geweckt, gewährt und befriedigt, durch die angemessensten, möglichst natürlichen Mittel genährt und befriedigt sein will. Dies Bedürfnis ist, es kurz zu sagen, das des Religiös-Christlichen und Christlich-Verbundenen; das heißt: Kirchlichen. Das Religiös-Christliche und Christlich-Kirchliche war in der Zeit, wo jene Werke entstanden, das herrschende Prinzip unter den Völkern, und besonders ihres Gesamtlebens; geradeso wie jetzt das Politische und — Industriöse. Wie diese jetzt in alles, selbst wenn man's nicht im geringsten will, mehr oder weniger Einfluß hat, so dort jenes; und zwar eines wie das andere, je nachdem die Menschen sind oder waren, mitwirkend zum Guten oder zum Schlimmen. Daß nun von dem, was in irgend einer Zeit überall herrschender Geist und Sinn ist, die überhaupt Geist- und Sinnvollsten am mächtigsten ergriffen werden; daß wahre, echte Künstler unter die geist- und sinnvollsten Menschen gehören; daß mithin jener Geist und Sinn in ihre Werke entschieden übergeht und in ihnen widerstrahlt: Dies aber um so herrlicher, je näher, reicher, schöner sie sich von anderen Erweisen desselben Geistes und Sinnes umgeben finden, daß, ist jene Zeit vorüber und eine ganz andere hervorgegangen, die Künstler der neugewordenen sich zwar so weit in jene zurückdenken, zurückphantasieren können, als nötig ist, um in ihre Werke etwas von den Formen der ehemaligen aufzunehmen: daß sie aber nicht den eigentlichen, inneren Geist derselben vollständig, lebendig und kräftig genug in sich erzeugen, mithin nicht in ihren Werken ihn also ausprägen können, weil dieser im Volke leben, aus dem Volksleben sie mitergreifen muß; daß daher die einzelnen oder gesellschaftlich verbundenen Kunstfreunde weit späterer Zeit, in welchen dieser Geist und Sinn, wenn auch schwächer, sich meldet und Nahrung und Befriedigung sucht, zunächst nach jenen früheren Werken greifen; haben sie ihre Kraft und Wirkung erfahren, mit Hochachtung und Liebe an ihnen hängen; das alles versteht sich wohl von selbst und kann gar nicht anders sein. Ebenso versteht es sich von selbst, daß, wenn man die Eigentümlichkeit und Vorzüge der einen Zeit und ihrer Hauptwerke anerkennt, lieb hat und anpreiset, man damit die Eigentümlichkeit und Vorzüge einer anderen und ihrer Hauptwerke nicht verkennt, verschmäht und herabsetzt; daß, wenn man dies dennoch thäte, man ebenso beschränkt urteilen, ebenso einseitig verfahren würde, als wenn man den Fall umkehrte; endlich auch, daß, wenn Faustkämpfer gegen die Freunde des Alten, wie in der letzten Zeit unter uns, hochfahrend oder roh (um nicht mehr zu sagen) auftreten und sie als blind und abgeschmackt darstellen, jene es als eine Schwäche des Momentes anzusehen und im Grunde nichts zu antworten haben, als etwa: Liebe Herren, habet acht, daß ihr nicht werdet, wie ihr uns darstellt."

[1]) Baini ist von diesem Spanier in der Nähe seines göttlichen Pierluigi offenbar geniert. — Er läßt sich also über Vittorias „Officium hebdo-



Vittoria ist keineswegs etwa eines jener allerdings oft sehr liebenswürdigen Talente zweiten Ranges, die von einem größeren Geiste so unwiderstehlich angezogen werden, daß sie in ihm aufgehen, denken wie er, fühlen wie er, deren Werke zwar nur Nachklänge jenes Größeren, aber reine Nachklänge und noch immer etwas unendlich Besseres sind, als bloße Nachahmungen. Vittoria hat sehr viele Motetten über Texte komponiert, welche auch von Palestrina in Musik gesetzt worden: Senex puerum portabat; O magnum mysterium; Veni sponsa Christi; Estote fortes in bello und andere mehr. Da findet sich nun eine fast doppelgängerische Ähnlichkeit der beiden Meister, und doch empfindet man einen wesentlichen Unterschied, dessen Erklärung vielleicht Proskes Ausspruch gibt: „Vittoria werde durch einen gewissen mystischen Zug charakterisiert." Einzelne Züge bei Vittoria verraten, daß in dem Herzen dieses Spaniers eine tiefe Glut lebte, welche, auf andere Bahnen gelenkt, Gesänge der Leidenschaft, wenn auch einer edlen Leidenschaft, angestimmt und ihn zu einer Luca Marenzio ähnlichen Persönlichkeit gemacht haben würde. Man erkennt an diesem Avilaner den Landsmann der heiligen Theresia von Avila, deren liebeflammendes Herz in mystischer Glut brannte. Ohne Zweifel hat Palestrinas Beispiel und die edle Freundschaft, welche ihn mit Vittoria verband, auf letzteren wesentlich eingewirkt. Die als Probe dieser Freundschaft öfter erzählte Anekdote: „daß Vittoria seinem Freund Palestrina zu Liebe die spanische Tracht abgelegt und sich den Bart habe nach römischer Art stutzen lassen," kann auch sinnbildlich genommen werden. Halte man Vittorias Motette: „Veni sponsa Christi" mit der gleichnamigen von Palestrina vergleichend neben einander: Palestrina gönnt dem Thema seinen ruhigen Eintritt in allen vier Stimmen, Vittoria setzt gleich mit der zweiten Stimme ein Gegenthema ein, welches mit fast leidenschaftlicher Sehnsucht zwischen das Kirchenthema hineinruft. Aber wie eigen hemmt und bändigt er diesen Zug seiner Seele durch Andacht und Demut! Dagegen fehlen ihm so gut wie ganz jene kleinen, halbdramatischen Züge, wie sie aus Palestrina zuweilen herausblitzen (sehr fühlbar bei Vergleichung des Pueri Hebræorum beider Meister). Die Improperien Vittorias sind den berühmten Palestrinas vollkommen ebenbürtig, aber auch zum Verwechseln ähnlich, bis auf den Schluß, der bei Vittoria bis ins Motettenhafte hinüberspielt. In ähnlich einfachstem Stile sind die Turbæ der Passion, wie sie Vittoria vierstimmig gesetzt; von irgend welcher dramatischen Intention ist nicht die Rede; es sind reine Ceremoniengesänge für die kirchliche Feier. Manche Motteten wie die prachtvoll-edle O quam gloriosum est, manche Sätze der Magnificat, das Ave regina cœlorum (dessen achtstimmiger Schlußsatz ein Meisterstück musikalischer Tectonik ist), sind ganz reiner Palestrinastil, sie werden den geübtesten Blick täuschen. Wenn wir dem Meister von Präneste endlich doch die höhere Stelle anweisen, so ist es, weil er unverkennbar doch der reichere vielseitigere Geist ist, weil ihn sein Flug durch Regionen trug, an die Vittoria kaum gestreift hat, und selbst jenen inneren Kampf, wie sich Palestrina von der älteren Kunst losringt, muß man für ihn in Anrechnung bringen."

Wenn der Unterzeichnete nach obigen bibliographischen Aufzählungen die Behauptung aufstellt, daß sich eine Gesamtausgabe der Werke von Tomas Luis de Victoria in fünf Foliobänden nach dem Muster der Palestrina- und Orlandoausgabe bewerkstelligen ließe, so richtet er zuerst die Aufforderung und Bitte, eine solche ins Auge zu fassen, an die spanische Nation. Sollte sich jedoch dieselbe in einem oder dem anderen ihrer Angehörigen zu einem solchen patriotischen Werke nicht entschließen können, so erklärt der Unterzeichnete schon heute, daß er nach Vollendung des 33. Palestrinabandes und Herausgabe des Magnum opus musicum von Orlando de Lasso, also voraussichtlich, wenn ihm Gott Gesundheit und Leben schenkt, bis zum Jahre 1900, eine Gesamtausgabe der Werke Victorias, soweit sie im Drucke vor-

madæ sanctæ" dahin vernehmen: es seien Lamentationen nicht im Flammänder, aber im spanischen Stile, lang, breit, einförmig, weshalb die Flammänder sie eine Ausgeburt von Mohrenblut, die Italiener aber einen Bastard von spanischer und italienischer Raçe nannten." Urteile wie dieses, wie das Urteil über Orlando Lasso u. s. w. gereichen Baini zu wahrer Schmach. Selbst Kandler findet die Geschichte denn doch zu stark und meint jene Lamentationen seien doch „sehr beachtenswert".

liegen, in Angriff nehmen und in fünf Bänden vollenden wird. Eine besondere Anregung zu diesem Unternehmen findet er in dem Umstande, daß Victoria als Priester ausschließlich der musica divina diente und den deutschen Jünglingen im Collegium Germanicum zu Rom mehrere Jahre hindurch als Lehrer und Meister jene Grundsätze mitteilte, welche, nach drei Jahrhunderten noch als kirchlich und künstlerisch wahr, für Hebung und Pflege der katholischen Kirchenmusik anerkannt und befolgt werden müssen.

Fr. X. Haberl.

Die Neumenforschung.

Es ist in dieser Zeitschrift schon mehrmals über die Neumen, diese rätselhaften Zeichen, womit im ersten christlichen Jahrtausend die Melodieen des liturgischen Gesanges schriftlich dargestellt wurden, gehandelt worden.[1]) Viel Scharfsinn und großer Ernst ist schon daran gesetzt worden, sie nach ihrer melodischen Bedeutung zu entziffern, eine bestimmte Norm zu finden, wie sie in diesem oder jenem Falle angewendet wurden, zu einem einwurfsfreien Resultate ist man noch nicht gelangt. Es stehen sich noch immer zwei Parteien gegenüber, deren eine die in den Manuskripten des 11. oder 12. Jahrhunderts auf Linien geschriebenen liturgischen Melodieen unbedingt als die richtige Übertragung der neumierten Melodieen und zugleich als die des hl. Gregor erklärt; die andere, auf schwerer wiegende Gründe sich stützend, stellt beides in Abrede.

Da in neuester Zeit wieder neue Anstrengungen gemacht werden, dieses schwierige Problem der Neumenentzifferung zu lösen, so sollen auch die Leser des kirchenmusikalischen Jahrbuchs davon Kenntnis erhalten. Für die kirchliche Praxis hat die ganze Sache keine Bedeutung mehr und ist allen diesbezüglichen Streitigkeiten der Boden entzogen, seitdem der heilige Stuhl eine offizielle Ausgabe herstellte und die darin enthaltenen Gesänge als die von der Kirche allein anerkannten, als authentische erklärte, und überdies auch der sonst übliche allgemeine Name, nämlich „gregorianischer Choral" fallen gelassen und die einzig richtige, im Altertum auch schon gebräuchliche Bezeichnung „cantus ecclesiastici" aufgenommen wurde.[2]) Dadurch ist die Bemühung um die alten liturgischen Melodieen ganz in das Gebiet der Archäologie verwiesen.

[1]) Cäcilien-Kalender 1880. 17.

[2]) Vgl. Gregorianisch Bibliographische Lösung der Streitfrage über den Ursprung des gregor. Gesanges. Von W. Brambach. Leipzig. 1895.

An erster Stelle sind zu nennen die Arbeiten der Patres Benediktiner von Solesmes in Frankreich. Sie sind niedergelegt in dem Prachtwerk „Paléographie musicale", welches 1889 begonnen, jetzt bis zum vierten Bande vorgeschritten ist. Über den ersten Band wurde bereits im Jahrgang 1890 referiert. Hier sollen nun diese Arbeiten in ihrem Fortgange näher in Betracht gezogen werden; die außerordentliche Sorgfalt, der unverdrossene Fleiß, welchen die Herausgeber aufwendeten, der Scharfsinn und die Findigkeit, welche sich darin kund gibt, sichern dem Werke gewiß Anerkennung und charakterisieren es als eine schöne archäologische Leistung. Ist man bei weitem nicht mit allem einverstanden, so ist darin doch sehr vieles enthalten, was auch jetzt noch praktischen Nutzen schaffen kann. Um über den Inhalt der vier, respektive drei Bände einen klaren Überblick zu gewinnen, muß derselbe bei der häufig sehr weitschweifigen Darstellungsart des Verfassers und bei der manchmal weit auseinander liegenden Behandlung von Punkten einer und derselben Materie, auf einen einfacheren Ausdruck gebracht werden; das System, welches dabei zu Grunde liegt, soll durchsichtiger erscheinen.

Der Verfasser will, wie er es Bd. III. S. 76 selbst ausspricht, nicht eine „Grammatik der gregorianischen Sprache" schreiben, d. h. er will sein Werk nicht als eine solche formulieren, sondern bloß die notwendigen Elemente dazu geben, um zu zeigen, daß es eine solche gibt, daß es bestimmte Regeln der Flexion, der Syntax, der Stilistik gibt und gegeben hat, welche man nicht ungestraft vernachlässigen darf, will man nicht die „gregorianische Sprache" vernichten.[1]) Die

[1]) Paléographie mus. III. 76. Diese Äußerung darf uns nicht befremden im Munde eines Mannes, der die Anschauung festhält, die von ihm verteidigten Gesänge seien wirklich die des heiligen Gregor des Großen, und es habe selbst die Kirche nicht das Recht, etwas daran zu ändern.

Melodie, d. h. das Tonliche derselben ist als gegeben vorausgesetzt, es handelt sich also hier bloß um das Rhythmische und um die Konstruktion der Melodieen oder besser gesagt, um die Anpassung gegebener Melodieen auf andere Texte. Da also die Abteilungen, welche im Werke selbst gemacht sind, das System einer Grammatik nicht hervortreten lassen, so erlaube ich mir eine Scheidung des Inhaltes in zwei Partieen, in Etymologie und Syntax vorzunehmen (vielleicht könnte man sie noch besser „Buchstabenlehre und Deklination" betiteln).

A. Etymologie.

I. Ursprung der Neumen.

Die schriftliche Aufzeichnung der liturgischen Melodieen im ersten Jahrtausend geschah durch die Neumen. Die Melodie in ihrem primitiven Zustande findet sich bekanntlich zuerst in der Sprache, und es ist deshalb nicht auffallend, daß für die Tonhebungen und Tonsenkungen dieselben Zeichen benutzt wurden, welche man für die schriftliche Betonung der vorzutragenden Lesestücke gebrauchte. Diese Zeichen waren Symbole für den Ton — der Accentus acutus (/) deutete eine Hebung, der Accentus gravis (\) eine Senkung, und der Accentus circumflexus (Λ) eine Hebung und Senkung des Tones an. Daraus gingen die Neumen in einfacher und zusammengesetzter Form als Bezeichnung des Gesangstones hervor.[1]) Grundzeichen sind bloß Accentus acutus und gravis; der Punkt und dessen Dehnung, die liegende Virga (.—) werden als Abkürzungen des Accentus gravis erklärt und bezeichnen einen tiefer liegenden Ton (abaissement de voix); dann auch der Podatus (✓ ✓) als umgekehrter Circumflex oder Clivis. Bei Scandicus ⁄ und Climacus /· sind die accentus graves ebenfalls in Punkte verwandelt worden.

Für die anfangs vorhandene einfache Psalmodie und die Antiphonen, welche kurz und beinahe syllabisch waren und oft zwischen den Psalmen wiederholt wurden, reichten diese einfachen Tonbezeichnungen, obwohl sie keine Intervalle angaben, vollkommen aus, das übrige that das Gedächtnis.

Aber als die Gesänge an Zahl wuchsen, das musikalische Element, den Text mehr und mehr durchdringend, die Silben mit Notengruppen, langen Jubilen, schönen Melismen zierte, und die Sänger bestimmte Rhythmen und künstliche Stimmbewegungen zuließen, sollte auch die Notation sich denselben entsprechend entwickeln. Man kombinierte also 4, 5 Accente, fügte neue Zeichen hinzu, insbesondere Pressus, Quilisma, Notæ liquescentes, die Romansbuchstaben und die Episeme (kleine Strichlein, welche einzelnen Neumen am Kopf oder Fuß angefügt wurden).

II. Klassifikation der Neumen.[1])

Beim Gesange kommt es nicht bloß darauf an, daß die richtigen Töne vorgetragen werden, sondern noch vielmehr, daß dieser Vortrag in schöner Bewegung, mit gehörigem Wechsel der Dauer und Stärke der Töne, d. h. mit gutem Rhythmus geschehe. Die Accentneumen zeigen nun diesen Wechsel an und für sich nicht an.

„Der Rhythmus der Melodie ist der des Textes selbst, welcher ihr zur Unterlage dient. Deshalb braucht man für gewöhnlich, namentlich bei syllabischem Gesange, keine eigene Bezeichnung desselben, da er sich ohnehin fühlbar macht, insoferne man die Worte richtig spricht, die verschiedenen Accente der Rede beachtet und die Wörter mit Verständnis von Phrase zu Phrase in Glieder scheidet. Die Bedingungen des Rhythmus sind die Tonstärke und Tondauer. Bei der kirchlichen Melodie geben zwei Arten des melodischen Accentes, ictus genannt, das Gefühl der Stärke und Dauer eines Tones: der einfache ictus = eine Silbe oder Note, der doppelte ictus = die Dauer von ungefähr zwei Noten betragend. Diese scheiden sich wieder in syllabischen und melismatischen Accent, je nachdem er auf eine einzelne Silbe fällt oder innerhalb einer Tongruppe, Vokalise, vorhanden ist. Auf jeden solchen ictus fort folgen stets eine oder mehrere leichte (kurze) Noten. Ein drittes Element, um den liturgischen Gesang bezüglich seines

[1]) Cheironomie, die Art und Weise, mittels der Hand (oder eines Stabes) den Sängern den Gesang gleichsam vorzuzeichnen. Paléogr. mus. I. 96 ff.

[1]) Paléogr. music. I. 122 ff.; II. 27, III. 8 ff.

Rhythmus unserm ästhetischen Fühlen nahe zu bringen, ist die **Dehnung des letzten Tones**, mora ultimæ vocis, welche, nach Guido, am Schlusse einer Phrase oder Tongruppe verhältnismäßig kurz, am Schlusse eines Abschnittes länger, am Schlusse eines Stückes am längsten ist."[1])

Demnach klassifizieren sich die Neumen folgendermaßen:

1. solche, welche die melodische Bewegung anzuzeigen haben; deren sind 12: virga, punctum, clivis, podatus, torculus, porrectus, scandicus, climacus, salicus, epiphonus, cephalicus, ancus;
2. solche, welche direkt dem Rhythmus angehören und einen doppelten ictus anzeigen, nämlich pressus major und minor;
3. solche, welche zugleich der Melodie und dem Rhythmus angehören; diese sind: strophicus (apostropha, distropha etc.) und quilisma; der oriscus gehört zur apostropha. Sie dienen besonders zum Ornament.

Virga /	[Salicus]
Punctum .	Epiphonus
Clivis	Cephalicus
Podatus	Ancus
Torculus	Pressus minor
Porrectus	Pressus major
Scandicus	Strophicus ' '' '''
Climacus	Quilisma

Oriscus

Besondere Beachtung erheischen noch die **notæ liquescentes**, welche besonders durch epiphonus, cephalicus, ancus und pes sinuosus ihre graphische Darstellung finden.[2]) Es sind Töne, welche beim Übergang von einer Silbe zu einer anderen und von einem Tone zu einem anderen nicht für sich abgeschlossen, sondern gleichsam fortgezogen werden (Portamento). Dies Ziehen oder Schleifen hat seinen Grund im Texte; treffen die literæ liquidæ l, m, n, r mit andern Konsonanten zusammen, so erlischt gleichsam der Ton beim Übergang in einen andern und wird nur halb gehört (liquescit semivocalis); ebenso beim Zusammentreffen zweier Konsonanten, von welchen der erste d, t oder s ist, beim Dipthong au, ferner wenn nach d, m, n, r, t, b, s, l ein j folgt, oder letzteres zwischen zwei Vokalen steht, z. B. alleluja; auch bei gn. Hiebei ergibt sich schon beim Sprechen ein leicht kennbares Schleifen, da jeder der zwei Konsonanten oder Vokale (au) eine ziemlich verschiedene Mundstellung erfordert. Übrigens kommen diese notæ liquescentes nicht immer in der Melodie vor, und wenn sie vorkommen, so stehen sie nur am Ende einer Neumengruppe beim Übergang von einer Silbe zu einer andern.

Zu den genannten Zeichen kommen noch die sogenannten **Romansbuchstaben**, die vorzüglichsten Vortragszeichen.[1]) Der römische Sänger Romanus, welcher von Papst Hadrian auf Bitten Karls des Großen nach Frankreich geschickt wurde, aber wegen Krankheit in St. Gallen verbleiben mußte, soll den Neumen des Antiphonars hin und wieder lateinische Buchstaben zum leichtern Verständnis beigefügt haben. Eine Erklärung dieser Buchstaben gab Notger Balbulus († 912) in einem Schreiben an einen gewissen Lambert, z. B. a = alte; c = celeriter, cito; l = levare, e = æqualiter; i = jusum vel inferius; m = mediocriter, moderari etc.; s = sursum u. s. w.

Der am häufigsten vorkommende Buchstabe ist c, auch t oder vielmehr τ kommt oft in Anwendung. Während das c die schnelle Ausführung des betreffenden Tones fordert, deutet τ auf eine Dehnung (tenere).

Auch romanische **Zeichen** müssen beachtet werden (signes romaniens). Es gibt zwei Klassen derselben: die **erste** besteht in der Umbildung der die Neumen konstituierenden Linien ohne weitere Beifügung von Buchstaben. So verlängert sich der Punkt zur virga jacens a), der Podatus ändert sich in b), der Torculus nimmt die Form c) an, ebenso verlängern sich die Punkte des Climacus zu liegenden Strichen d) u. s. w. Diese Zeichen deuten eine geringere oder größere Dehnung (ralentissement) des betreffenden Tones an.

a) Virga jacens -   c) Torculus
b) Podatus ✓   d) Climacus

e) Episem

1) Gerbert, Script. I. 6; II. 17.
2) Paléogr. mus. II. 37.

1) Paléogr. mus. IV. 17—24.

Die zweite Klasse bildet das Episem (épisème), das Anhängsel eines kleinen Striches (oder Punktes) an den Kopf oder Fuß einer Neume, z. B. e).

Die Anwendung desselben ist auch bestimmten Regeln unterworfen, und es zeigt stets einen langen Ton an.

B. Syntax.

„Der tonische Accent und der Cursus haben einen thätigen Einfluß auf die melodische und rhythmische Formation der gregorianischen Phrase ausgeübt, und sie bilden die Grundlage, auf welcher das ganze Gebäude ruht, das Knochengerüste, welches diesen melodischen Körper zusammenhält und trägt."

„Es gab im liturgischen Gesange zwei bestimmte Partieen: a) die Antiphonen, welche den Gesang der Psalmen eröffneten und schlossen, und die Responsorien.[1]) b) Die Verse. Diese Unterscheidung entspricht zweien Formen, nämlich der psalmodischen und der antiphonischen oder freien Form. Beide Formen aber beruhen auf dem psalmodischen Bau, auf der Accentuation."

„In den Antiphonen und Responsorien ist der Melodie größere Freiheit gegeben, weswegen diese Art der Komposition auch die freie heißt. Aber, wie in der Psalmodie, finden sich auch hier Initium, Tenor und Cadenz, jedoch mehr verschmolzen und schattiert. Alles das, was man an lebendiger und wellenförmiger Bewegung in diesen Melodieen bemerkt, kommt ebenso von den beiden Accenten, dem tonischen und oratorischen, welch letzterer häufig vorherrscht. Alle Stücke des liturgischen Repertoriums lassen sich auf eine oder die andere Art und zuweilen auf beide (psalmodische und freie) erklären, und dies um so leichter, weil beiden der rezitatorische Rhythmus gemein ist."

„Der tonische Accent, accentus acutus, hat eine hohe Bedeutung: die Silbe eines Wortes, welche ihn trägt, wird durch eine Hebung der Stimme bemerklich gemacht, infolge dessen die andern Silben durch eine tiefere Intonation niedergedrückt werden."

[1]) Paléogr. mus. III. Hieher gehören auch noch die Antiphonæ majores und die Gradualien, welche ehemals die Bezeichnung RG. (Responsorium Graduale) trugen.

„Der Accent ist in der Sprache der Ausdruck desjenigen, was darin musikalisch ist; von diesem Gesichtspunkte aus ist sie eine Melodie. Das ist ein Hauptcharakter, welchen wir in den liturgischen Gesängen wiederfinden müssen." „Von der Zeit des Augustus an gewann im Latein der Accent an Stärke, daß er schließlich die anderen Silben vollständig beherrschte. Dadurch wurde er ein Element des Rhythmus, im Worte wie im Satze; denn der Rhythmus entsteht durch den Wechsel von starken und leichten Zeiten."

Daraus folgt, daß die musikalische Hebung des tonischen Accentes über der vorletzten oder drittletzten Silbe ein Abwärtssteigen der Stimme in den folgenden Silben bewirkt (vgl. Mediatio des II., V. und VIII. Tones 2c.), dann daß, weil die Stärke des tonischen Accentes immer auf der vorletzten oder drittletzten Silbe liegt, daraus eine Verkümmerung der letzten Silbe entsteht, welche schwach und dunkel bleibt.

Außer dem tonischen Accent äußert noch der oratorische oder phraseologische Accent einen bedeutenden Einfluß, welcher sich über einen ganzen Satz erstreckt und den Wortaccenten etwas von ihrer Geltung benimmt.

I. Der tonische Accent und die einfache Psalmodie des Offiziums.[1])

Der einfache Psalmengesang verläuft mit Initium, Tenor, Mediatio und Finis.

Das Initium (und die Mediatio) fehlt im ambrosianischen Ritus, woraus man schließen kann, daß diese beiden Mittel, den Psalmengesang zu variieren, vom Anfang an nicht gebraucht wurden. Die aufwärts gehende Bewegung des Initium ist stabil und gestattet oft nicht die Übereinstimmung des Textes und der Melodie bezüglich des Accentes. Hier zeigt sich schon ein Fundamentalgesetz des gregorianischen Gesanges, daß oft der Text dem Rhythmus der Melodie sich zu unterwerfen hat.

Der Tenor ist die Dominante des betreffenden Tonus oder Modus; der tonus peregrinus macht eine Ausnahme, indem er im ersten Teil a, im zweiten g als

[1]) Paléogr. mus. III. 9.

Tenor hat. Solches kömmt auch in der verzierten oder neumierten Psalmodie vor.

„Die melodischen Formeln von Mediatio und Finis haben den Zweck, den Text und die Musik zu interpunktieren, gleich den Stimmbeugungen bei der gewöhnlichen Rede, wodurch man in der modulierten Lesung die Glieder des Satzes oder die Sätze kenntlich macht. Wenn das harmonische Spiel der Elemente, welche zur Anmuth und Schönheit eines musikalischen Werkes beitragen, in dem ganzen Gewebe der Komposition sich bemerklich machen muß, dann muß doch besonders am Ende der Glieder und Perioden die Melodie fließender, der Rhythmus fühlbarer, angenehmer, die Übereinstimmung zwischen Text und Melodie vollkommener sein. So haben die Psalmisten mit Sorgfalt und ganz besonderer Kunst die Kadenzen des Textes behandelt, indem sie diesen Grundsätzen ihre musikalischen Eingebungen unterwarfen."

Der Prosastil des Psalters mit so verschieden gestalteten Wortkadenzen bot den Psalmisten wohl große Schwierigkeiten, welche sie, obigen Grundsätzen treu, dadurch überwanden, daß sie ihre musikalischen Schlüsse über sehr einfache Typen modulierten. Oft reichte ihnen der letzte Accent aus (Mediatio des II., V., VIII. Tones), oft, wollten sie der Musik mehr zugestehen, gingen sie bis zum vorletzten Accente zurück (z. B. Mediatio des IV., VI., VII. Tones). So gingen zwei Grundformeln hervor: die eine mit einem Accente, die andere mit zwei Accenten. Bei ersterer kömmt auch eine ältere Form vor, welche die vorhergehende leichte Silbe schon auf den Accentton hinaufzieht und ihn vorbereitet a) z. B.:

a)

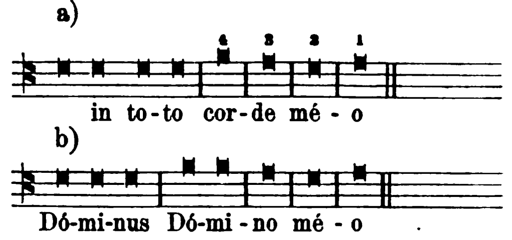
in te spe - rá - vi.
in toto cor-de mé - o.

b)

Dó-mi - no mé - o

Ein noch stärkeres Mittel zu solcher Vorbereitung bietet die Sprache selbst, indem man vom Recitationston abwärts steigt, einen tiefern Ton berührt und dann stufen- oder sprungweise zur accentuierten Silbe zurückkehrt [die oft vorkommende, aber nicht immer schöne Vorausnahme tieferer Töne beim Sprechen ist damit gemeint]. Hier stellt sie sich also dar: b)

Bei Modulationen mit zwei Accenten verläßt die Formel die Dominante und beginnt mit einem höheren Tone, welcher wo möglich einer Accentsilbe entsprechen muß, a) z. B.:



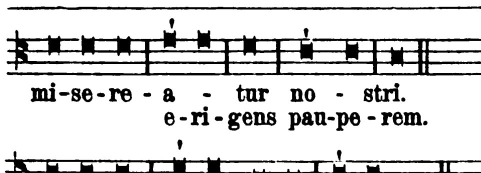
Diese Hebung ist so natürlich, daß man, wenn sie auf eine leichte vorletzte oder die Schlußsilbe eines Wortes zutraf, auf die vorhergehende betonte Silbe oder auf eine, welche als schwere Silbe gelten konnte, zurückzugreifen von jeher für gut hielt. b)

Bei den Finalkadenzen ist das gleiche Verfahren, wie bei den Mediationen mit ein und zwei Accenten, zu beobachten. Auch da werden sich viele Schlüsse finden, in welchen ein Zusammentreffen von Text- und melodischem Accent nicht statthat. Doch thut dies keinen Eintrag; denn wenn sogar in der Redekunst die Accente ihre Schärfe nicht immer bewahren, um wie viel mehr kann dies in der Musik geschehen, deren Gänge freier und deren Beziehungen zur Sprache weniger innig sind. Einige Beispiele:

a) mit einem Accent:







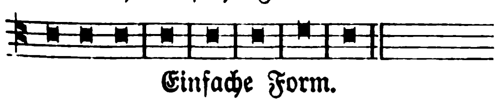
mi-se-re-a - tur no - stri.
e-ri-gens pau-pe-rem.

re - cti cor - de.
in pre - ces e - o - rum.
Do-mi-ni i-bi-mus.
un-a-ni-mes in do - mo.

Die Komponisten zogen es vor, die Übereinstimmung von Text und Melodie zum Opfer zu bringen, um den Rhythmus der Melodie zu bewahren.

Ähnliche Beachtung findet der tonische Accent auch bei der verzierten Psalmodie des Introitus und der Kommunion.[1]) Die Initialformen des ersten und des zweiten Teiles dieser Psalmverse zeigen häufig die Übereinstimmung der melodischen Hebung mit dem Accente des Textes. Wenn der Tenor (Dominante) über vielen Silben zu singen war, so unterbrach man an passenden Stellen die Eintönigkeit durch Einschiebung eines Podatus, z. B. c c c hc c c; a a a ab a a. Dies war dem guten Gefühle des Sängers überlassen; denn nicht alle Manuskripte haben diesen Podatus. Die Mediationen dieser Psalmmelodieen scheiden sich wieder in fünfsilbige mit einem Accente und in viersilbige mit zwei Accenten.

Die fünfsilbigen Mittelkadenzen mit einem Accente erklären sich aus der Einfügung von Verbindungsnoten (o) in eine altertümliche einfache Form:



Einfache Form.



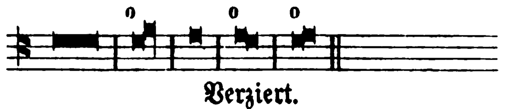
Verzierte Form.

Auch die viersilbigen Formen mit zwei Accenten werden auf gleiche Weise aus einfachen Formen gebildet. VII. ton.



Einfach.

¹) Paléogr. mus. III. 20.



Verziert.

„Wenn in den Medianten des I., III. und VII. Tones ein Wort mit dem Accent auf der drittletzten Silbe und mit einer kurzen vorletzten Silbe, wie Dominus, zu stehen kam, so behandelte man es so:



Bonum . . . confite - ri Do-mi - no.

Der Glanz (!) dieser Note setzt die schwache vorletzte Silbe halb in Schatten, und sie gleitet unter Abhängigkeit vom Accente leicht unter dem Clivis hinweg."

Die Schlußkadenzen dieser Psalmodie haben einen etwas mehr gekünstelten Organismus, und die syllabischen Typen, nach denen sie gebildet sind, richten sich nach dem Cursus. (S. unten.)

Die Tractus, Gradualia und Alleluja[1]) verbergen unter den Verzierungen ihrer Melismen eine phraseologische Struktur, welche derjenigen der einfachsten Phrase der Psalmodie gleich ist. Man kann auch Initium, Tenor und Kadenz unterscheiden, und es fordert auch da der tonische Accent gute Beachtung. Ebenso wird der Tenor, besonders bei längeren Texten, öfter durch Einfügung von Podatus und Epiphonus auf Wortaccenten unterbrochen, z. B.:

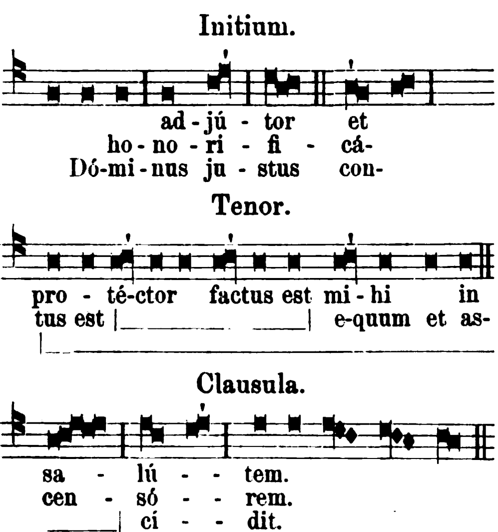


Bei Übertragung einer Melodietype auf andere Texte, sei es nun ein ganzer melodischer Satz oder ein Teil desselben, gilt vor allem als Regel, daß die einzelnen Gruppen nicht zerrissen werden dürfen, sondern ungeändert den neuen Texten anzupassen sind. Hierbei wird sich aber manchmal eine Nichtübereinstimmung des melodischen Rhythmus mit dem des Textes ergeben. Um diese Unebenheit auszugleichen, gingen die alten Komponisten, je nach der Lage, entweder auf einen vorhergehenden Accent zurück und schoben an geeigneter Stelle eine Note ein, oder setzten, wenn statt eines zweisilbigen Wortes (nach der Type) ein dreisilbiges Wort an den Schluß

¹) Paléogr. mus. III. 25.

kam, ebenfalls einen Ton an; bei kürzeren Texten fiel ein oder das andere Neuma (Gruppe) aus. Auch sonstige kleinere Veränderungen können statthaben, z. B. statt gf ga steht gfg.

Von den Tractus-Melodieen findet der folgende Melodieabschnitt eine sehr häufige, möglichst vollständige Übertragung auf andere Texte, wie kein zweites Beispiel vorhanden ist, und bietet zugleich einen klaren Einblick in die melodische Struktur:



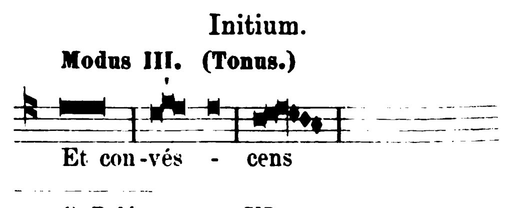
Hier trifft auf jeden Accent eine melodische Hebung. Aber neben diesem zeigen sich in der Melodie auch Hebungen und eine Mehrheit von Noten oder Tönen über nicht accentuierten und leichten Silben, und besonders ist die letzte Silbe mit vielen Noten, einem sogenannten Jubilus, belastet, und solches findet sich im gregorianischen Repertoire vielmal. Wie ist dies zu erklären? — „Der Accent ist seinem Wesen nach nicht bloß eine Hebung, eine kurze energische Bewegung, sondern auch eine zusammenhaltende Kraft, welche die verschiedenen Elemente und Silben, welche ein Wort bilden, in ein einziges Ganze vereinigt. Aus diesen unbestreitbaren Begriffen der Kürze und der Kraft des Zusammenhaltens erhellt es klar, daß, je mehr man Noten der betreffenden Silbe zugesteht, man sich der Gefahr aussetzt, den Charakter und die Funktion des Accentes zu verletzen.“ „Das ist ohne Zweifel der Grund, welcher die Anwendung der Jubilen am Ende der Alleluja, Gradualien erklärt und die Entstehung der Sequenzen herbeigeführt hat. Übrigens ist die Anwendung mehrerer Noten über der Accentsilbe nicht verboten. Die tauglichste hierzu ist erst nach der letzten die Accentsilbe. Nichtsdestoweniger ist es wahr, daß der Accent sich um so mehr der Funktion, welche er in der Rede ausfüllt, nähert, je beweglicher und losgelöster er von Noten ist.“

Als besonders klares Beispiel, wie auch die Gradualien psalmodischen Charakter haben, dient das Graduale „Justus ut palma“,[1]) dessen Abschnitte, Distinktionen, diesen Charakter bald offener, bald mehr versteckt, d. h. unter Melismen verborgen, zeigen. Sie haben ebenfalls Initium, Tenor und Clausula.

Für das Initium wird als Regel angeführt: Es gibt drei Arten, um den Recitationston zu erreichen: 1) durch einen Torculus, z. B. gha; er wird allemal angewendet, wenn das erste Wort mit einer accentuierten Silbe beginnt; 2) durch einen Podatus, z. B. e e ga, wenn eine oder zwei Silben dem ersten Accente vorausgehen; 3) durch eine Mischung der beiden ersten Arten, z. B. e g gha a a.

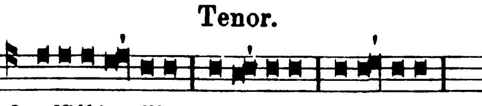
Zur psalmodischen Struktur kann man noch viele Alleluja-Verse rechnen. Diese sind nicht so leicht zu kennen, weil teils die drei Teile Initium, Tenor und Clausula zu sehr mit Melismen ausgestattet sind, teils weil durch Auslassungen, Einschiebungen, Zusammenziehungen u. dgl. die fundamentale Struktur der Psalmodie verwischt worden ist; sie scheinen ganz dem antiphonischen Stile anzugehören.

Die Verse (℣) der Responsorien im Offizium (den Lektionen angehängt) haben in ihrer einfachen Form auch psalmodische Struktur; darum kann man auch bei ihnen Initium, Tenor, Mediatio und Clausula wahrnehmen. Oft unterliegen sie Modifikationen, welche teils in der größeren oder geringeren Anzahl der Textsilben ihren Grund haben, teils durch Verzierungen, Melismen gebildet werden, z. B.:



[1]) Paléogr. mus. III. 31.

Tenor.



Fünfsilbige Mediante mit einem Accent.



Die Fortsetzung gestaltet sich ähnlich, die Clausula hängt vom Cursus ab. In allen Modis ist bei der Mediante oder der Mittelkadenz die Kolone 5 absteigend, 4 aufsteigend, die (Note oder) Gruppe 3 muß immer dem Accente vorhergehen und ist entweder auf- oder absteigend, je nach der Tonstufe der Accentnote.

Klassifikation und Benennung der Hauptmodifikationen. [1])

Da noch keine klaren, bestimmten und kurzen Termini zur Bezeichnung der verschiedenen angewendeten Umgestaltung oder Variierung einer Melodietype existieren, die Wissenschaft des Gesanges mit der Sprachwissenschaft, der Grammatik, aber in innigem Zusammenhange steht, so lassen sich die fertigen Termini der letzteren auf erstere übertragen:

1. Modifikation durch Weglassung einer oder mehrerer Noten am Anfange oder in der Mitte oder am Schluß kann benannt werden Aphæresis, Synkope, Apokope;
2. durch Hinzufügung: Prothesis, Epenthesis, Epithesis;
3. durch Zusammenziehung: Synæresis, Krasis, Elision;
4. durch Teilung oder Diæresis.

Die Elastizität der Melodie gestattet solche Veränderungen, welche aber auch ihre Grenzen hatten. Die liturgischen Komponisten benützten dazu ebenso einfache als geistreiche Mittel, welche den reinen Geschmack, die außerordentliche Geschicklichkeit dieser großen römischen Meister, der wirklichen Erben der Feinheiten Ciceros, Virgils, Quintilians verraten.

II. Der Cursus und die Psalmodie. [2])

Unter Kursus versteht man gewisse wohlklingende Folgen (harmonieuses successions) von Silben und Wörtern, welche die griechischen und römischen Prosaiker am Ende der Sätze (phrases) oder Satzglieder anwendeten, um das Ohr mit verschiedenen und angenehmen Schlüssen zu erfreuen. Das Wort Cursus selbst stammt erst aus dem 11. Jahrhundert, die Sache jedoch ist sehr alt und schon zu Ciceros Zeit mit peinlicher Genauigkeit beobachtet worden. Damals stand noch der metrische Kursus in Übung, wobei die Quantität der Silben der lateinischen Wörter maßgebend war. Diesen „Kursus" brachten auch in den ersten Jahrhunderten die Liturgisten in Anwendung, welche sich an der Abfassung des römischen Sakramentars beteiligten. Unterdessen griff doch bei den Prosaikern die Accentuation der gewöhnlichen Aussprache des Lateinischen Platz und gewann ums Jahr 400 die Oberhand. Dieser Accent war ein bedeutendes Element des Rhythmus und dominierte alsbald so sehr, daß bei der Aussprache von comprobăvit, sŭpĕrābat, ēxōrāntes u. s. w. kein fühlbarer Unterschied sich zeigt und alle solche Wörter wie nach dem Schema — ◡ — ◡ klangen. In den neuen Kompositionen galt nunmehr bloß das Prinzip des Accentes.

Darnach waren drei Schlußformeln im Gebrauch der Rhetoren: a) die aus Doppel-Trochäus mit vorhergehendem Proparoxytonon entstehende Formel, z. B. múnere cóngregéntur. Im 11. Jahrhundert bekam sie den Namen Cursus velox. b) Molossus mit vorhergehendem Choräus oder Trochäus, z. B. córde currámus gibt den Cursus planus; c) die daktylische Schlußformel, z. B. ésse partícipes hieß der Cursus tardus.

Nach dem 5. und 6. Jahrhundert vernachlässigte man die Anwendung dieser angenehmen Schlußformeln immer mehr, und sie scheinen ganz in Vergessenheit gekommen zu sein, bis sie im 11. Jahrhundert für den päpstlichen Kanzleistil wieder in Übung gebracht wurden. Unter Gregor VIII. († 1187) verfaßte man eigene Regeln dafür, woher dieser Stil auch stilus gregorianus genannt wurde.

Die Anwendung dieses Cursus auf die gregorianischen Kadenzen im neumierten oder verzierten Stile zeigt die Struktur der Melodieen, wie sie unter dem Einflusse des tonischen Accentes stehen; zugleich weist sie auf deren Ursprung hin und auf die

[1]) Paléogr. mus. III. 64.
[2]) Ibid. IV.

Zeit ihrer Komposition, und zwar (behauptet man) mit zwingender Kraft und der Gültigkeit eines inneren Beweises.

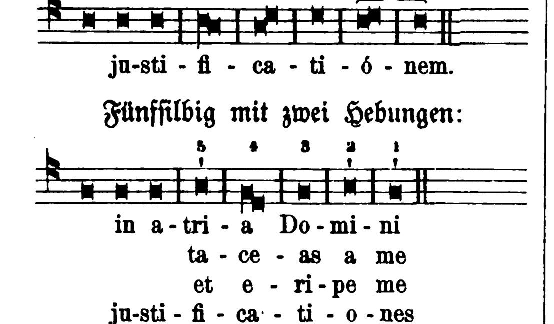
Der Cursus planus und seine Melodieen.

Er hat fünf Silben und fordert darum auch fünfsilbige Formeln oder Kadenzen nach dem Schema /. ./. (in der Mitte ist eine Cäsur).

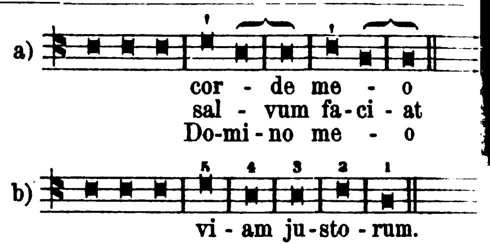
Fünfsilbig mit zwei Accenten und einer Vorbereitungsnote:



Fünfsilbig mit einem Accente und drei Vorbereitungsnoten:



Die ersten zwei Beispiele zeigen die volle Übereinstimmung des Textaccentes und der melodischen Hebung, nicht so das letzte, da sich die vielfach gestalteten Textschlüsse der Psalmverse der fixen Melodie anbequemen müssen. Im Sakramentarium wie im Offizium gehört eine große Zahl der Schlüsse dem Cursus planus an und ist deshalb die Übereinstimmung leicht möglich. (?) „Das notwendige Resultat dieser Beobachtung der Übereinstimmung ist, daß dies nicht aus bloßem Zufall geschah, sondern daß der Kompositeur diese Modulationen nach dem Cursus planus gebildet hat.“ Man nahm am natürlichsten als erstes Modell ccc | d′ | h | c′ | a, an welchen sich der Cursus planus /. ./. sehr gut anschließen läßt. Die Umbildung des Spondeus in einen Daktylus verändert nicht wesentlich den Rhythmus. a) Die Einfügung einer epenthetischen Note zwischen die zwei Spondeus brachte die Gestaltung einer neuen Kadenz. b) (Cäsur an anderer Stelle als bei a).)



Letztere ist die wahre Type der cadence plana, welche auf jede Weise und für jeden Stil ausgebeutet wurde. „Sie galt dem Lateiner als besonders harmoniös und die Christen der ersten Jahrhunderte mußten sich geschmeichelt fühlen, dieselbe auch in den Gesängen der Kirche wiederzufinden.“

„Die Kompositeure fanden beim Aussprechen des Textes die passende melodische und rhythmische Kombination. Die Intervalle wechselten nach den modis, die Zahl der Noten nach der Art des Stiles, Arsis und Thesis fielen aber immer mit der Hebung und Senkung der Textsilben zusammen.

Im Sakramentar stimmt der Text häufig nicht mit dem Cursus planus überein, es finden sich da genug Textschlüsse, welche einem andern Cursus angehören oder eine andere Cäsur haben; an melodischen Klauseln gibt es für die einzelnen Stücke nur zwei (z. B. für die Präfationen). Im Antiphonar ist die Übereinstimmung noch seltener.

Doch ist die Frage nach der Zusammenstimmung nur sekundär, die Hauptfrage ist, wie die Komponisten bei Anpassung einer musikalischen Kadenz des Cursus planus auf einen verschiedenen Text verfahren sind.

Bezüglich der einfachen Kadenzen zeigt dieses das folgende Beispiel:


Praefatio.



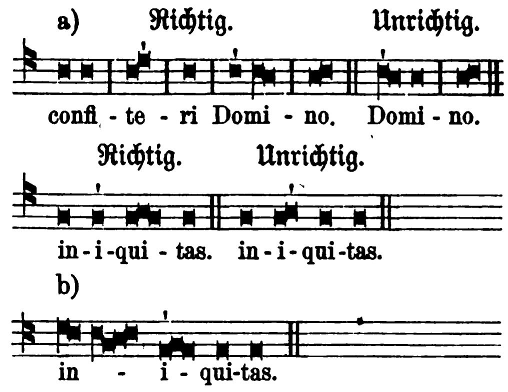
Diese Melodie ist wenig entwickelt und ihr Rhythmus nicht so hervortretend, daß sie sich nicht den Forderungen des Textes beugen müßte. So kann sie durch Einfügung einer Note dem Cursus tardus (festa paschalia) sich anpassen; denn der ursprüngliche Spon-

deus kann leicht durch einen Daktylus ersetzt werden. Bei anderen Texten ist die Cäsur an anderer Stelle und so auch der Accent (rĕctóribus gúbernetur, túam laúdant ángeli), doch sind diese Unvollkommenheiten wenig bemerkbar. Für die ersten drei Kolonen nimmt man die Silben wie sie sich darbieten, auch könnte man so gestaltete Kadenzen als fünfsilbige mit **einem** Accente erklären.

Bei den **verzierten** Kadenzen gestatteten sich die Komponisten nicht mehr die Einschiebung einer Note für die vorletzte kurze Silbe, sondern unverändert nehmen sie **die fünf letzten Notengruppen auf die fünf letzten Silben**. Dadurch kömmt häufig auf die kurze vorletzte Silbe eine größere Notengruppe, z. B. Domi------ne (g ahc h ag ag) — was so viele moderne Choralisten verwerfen. Die alten Komponisten jedoch „handelten so infolge eines hoch entwickelten ästhetischen Gefühls für Melodie, sowie einer überaus genauen Abschätzung des musikalischen Rhythmus, seiner Natur, seiner Forderungen, seiner Privilegien, kurz, seiner unbestreitbaren Superiorität über den Textrhythmus." „Die gezierten Kadenzen sind zwar auch nach dem Cursus planus gebildet, die einfachen schließen sich aber leicht dem Rhythmus des Textes an, nicht so die verzierten. Bei letzteren erweitert sich die Melodie und entfaltet sich, ebendeswegen nimmt sie ein Vorrecht in Anspruch und dominiert über den Textrhythmus. Hier kommt ein höheres Prinzip als das der Übereinstimmung zur Geltung: Das Prinzip der Unversehrtheit der Melodie und des Übergewichtes des musikalischen Rhythmus."

„Die natürlichen Gesetze der Musik und des Rhythmus, die lateinischen und griechischen Autoren und die des Mittelalters stimmen überein zur Rechtfertigung der römischen Komponisten der liturgischen Gesänge in Betreff des Übergewichtes der Melodie."

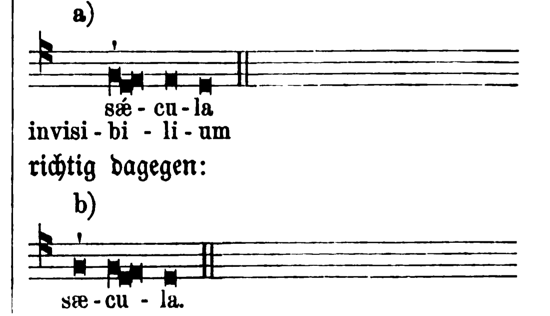
Was nun näher die vorletzte kurze Silbe daktylischer Wörter in den psalmodischen Mittel- und Schlußkadenzen angeht, so sind sie verschieden behandelt worden. Sämtliche, sowohl einfache als verzierte, sind über syllabische Typen konstruiert, welche keinen Daktylus enthalten, z. B. córde méo. Man ließ 1. den Text vorwalten und schob für die kurze Silbe eine Note ein, welche der vorhergehenden oder nachfolgenden Note gleich war. Bei melismatischen Kadenzen mußte sich das Melisma auf der Accentsilbe entwickeln a). 2. Die Melodie sucht den Vorrang und tritt der accentuierten Silbe sozusagen die Hälfte der ersten Note des Melisma ab, welche dann gut zu betonen ist b).



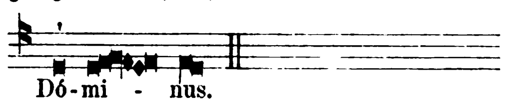
Die Beobachtung dieser Verfahrungsweise ist noch mehr als bei den Mediationen, bei den Schlüssen zu beobachten, da diese bei gleicher Form das bilden, was bei dichterischen Erzeugnissen der Reim. Noch weniger richtig ist die Schlußformel b). Häufig kommt auch die Formel aha g g, d. h. ein Torkulus mit zwei nachfolgenden Punkten vor, jedoch ist er nur richtig angewandt bei Wörtern, welche den Accent auf der vorletzten Silbe haben, z. B.:



Ferner dulden spondaische Kadenzen, worin eine Gruppe von drei Noten auf die Accentsilbe fällt, keine epenthetische Note, wenn ein daktylischer Text darunter zu stehen kommt. Darum unrichtig:



Das Credo, wo solche Unregelmäßigkeit vorkommt, ist nicht gregorianischen Ursprungs, die Melodisten der römischen Kirche hätten nie eine solche Form wie bei a) zugelassen. Unser modernes Ohr, durch die Praxis verwöhnt, gefällt sich darin. Aber zwischen der Accentgruppe und der Schlußnote darf keine epenthetische Note stehen, wohl aber kann eine solche vor dieser Gruppe und mit dem Accent gesetzt werden, also:



„Aus all diesem ist ersichtlich und unwiderleglich klar, daß diese Dispositionen nicht auf's Geradewohl geschahen, sondern auf Regeln beruhen, welche ebenso viele Intelligenz in der Aufstellung als Glück in der praktischen Ausführung und einen auserlesenen Geschmack bekunden."

Die Alten gebrauchten nicht immer die nämliche Form einer Kadenz, oft variierten sie dieselbe; die Kadenzen der Abschnitte eines Stückes gestalteten sie manchmal gleich, manchmal verschieden, aber doch symmetrisch. Hin und wieder folgen sich die gleichen Kadenzen paarweise und vertreten so gleichsam die Reime in den Versen, wodurch zugleich für guten Zusammenhalt der Abschnitte gesorgt ist, und die Abscheidung derselben leichter kenntlich wird.

War bei daktylischen Schlußsilben die Accentsilbe mit vielen Noten beladen, so wurde weder eine epenthetische Note angewendet, noch auf die kurze vorletzte Silbe eine einzige Note gesetzt, sondern man gab dieser wenigstens zwei Noten.

„Es kamen allerdings auch Ausnahmen vor, jedoch gehören dieselben nicht der Zeit an, in welcher diese lateinischen Gesänge entstanden; die Gesetze der Accentuation blieben ja nicht immer dieselben. Die Aussprache im praktischen Leben befolgte oft nicht die klassischen Regeln. So ist der gregorianische Gesang ein treuer Spiegel über den Stand der lateinischen Sprache und ihrer Aussprache zu Rom in den ersten Jahrhunderten der Kirche." „In gewissen Fällen ist ja den Melodisten die vollkommenste Freiheit gestattet; er kann sich nach seinem Geschmacke eines beliebigen Vorgehens bedienen." Er kann, wie er es für gut findet, bald Diæresis mit Epenthese, bald Syncope und Epenthese, bald Synerese mit Epenthese, bald Diærese mit Epenthese und Apocope verwenden 2c.

Unter die festen und unveränderlichen Melodieen gehören besonders auch die finales planæ der Verse in den Introitus, Communiones und in den Responsorien (nach den Lektionen). Für sie gilt als Regel: unter die letzten fünf Gruppen der Kadenz gehören die fünf letzten Silben des Textes. Bei den mehr verzierten Kadenzen wird es darum auch zutreffen, daß auf eine kurze vorletzte Silbe eine Gruppe von vielen Noten zu stehen kommt.

Zuletzt führt der Verfasser noch das Canticum „Benedictus es" (Sabb. quatuor Temp. Advent.), die Melodieen der Verse im Introitus und in den Responsorien des I. modus vor und die Art und Weise, wie ihnen in den alten Manuskripten andere Texte unterlegt wurden, mit Gegenüberstellung der Behandlung derselben in der typischen Ausgabe.

Hiemit schließt, was mir vom IV. Band der Paléographie musicale vorliegt. Die hier gegebene übersichtliche Darstellung und geordnete Aneinanderreihung der Hauptpunkte des ganzen Werkes (gegen welche der geehrte Verfasser wohl kaum etwas einwenden wird) zeigt uns ein schönes System der Behandlung der alten sogenannten gregorianischen Melodieen. Wir können es uns nicht versagen, den Herausgebern, speziell Dom Andreas Moquereau von Maredsou, welcher von Herrn P. Bohn als Verfasser des Textes genannt wird, alle Anerkennung auszusprechen für den Eifer, die Sorgfalt und Unverdrossenheit, welche sie auf dieses Werk verwendeten.[1]) Es ist ein schön gedachtes System, aber nicht in allen Punkten haltbar.

Vor allem erscheint mir die Behandlung der Neumen einen Mangel darin zu haben, daß dem Epiphonus eine so umfassende Sorgfalt zu teil geworden ist, während eine kürzere Fassung, nachdem die Hauptregeln für die Anwendung gegeben

[1]) Es ist wohl eine staunenswerte Ausdauer, aufzusuchen, daß ungefähr dreitausendmal das Zeichen des Epiphonus im Antiph. S. Gall. 339 vorkömmt, und auszuzählen, wie viele Hunderte gleicher metrischer Textausgänge sich in den ältesten Sakramentarien finden.



waren und niemand dieselben bestreitet, vollauf genügt hätte; dagegen den verschiedenen Gestaltungen des Torculus und Podatus keine Beachtung geschenkt wird. Die natürliche Zusammensetzung dieses sogenannten Torculus aus zwei liegenden virgæ weist ausdrücklich auf zwei verbundene lange Töne,[1]) und der Podatus mit geschweifter virga hat sicherlich anfangs seine Sonderbedeutung gehabt. Man beruft sich auf die ältesten notierten Manuskripte — aber ich meine, wenn man gründlich zu Werke gehen will, so müßte man solche Spezialitäten nicht minder bei diesen Zeichen als bei anderen berücksichtigen. Die notierten Manuskripte lassen uns in solchen Dingen im Stiche, man kann kein so großes Vertrauen auf sie setzen; selbst bei Vergleichen des Don Pothier — Graduale, welches mit genauer Zuhilfenahme der ältesten neumierten und notierten Manuskripte, wie berichtet wurde, gearbeitet ist, findet man öfters nicht völlige Übereinstimmung.

Die Neumen in ihrer Zusammenstellung zu Melodieen sind in bezug auf tonische Bedeutung heute noch fast ein gerade so großes Rätsel, wie sie es zur Zeit Guidos waren.

Was von der Mächtigkeit des Gedächtnisses gesagt wird und anderen Dingen, welche zu glauben einen Köhlerglauben erfordert, das übergehe ich jetzt, nachdem ich schon im Jahrgang 1880 darüber geredet habe. Daß es übrigens mit der behaupteten Leichtigkeit, mit welcher die alten Sänger mit Hilfe der Neumen ihre Gesänge durchgeführt hätten, nicht so viel Ernst sein kann, davon hat der Verfasser selbst einen Beweis geliefert. Auf Tafel XXIII wird ein neumiertes zweistimmiges Dies sanctificatus aus dem Jahre 1372 gegeben, dessen Hauptmelodie er in Noten beisetzt. Jedoch die zweite Stimme hiezu zu entziffern, läßt er sich nicht herbei (sans risquer pour le moment la traduction de la voix concomitante).

Unhaltbar ist auch die Vergleichung eines Sängers der alten Zeit mit einem Leser, dem Leser ergibt sich die richtige Bedeutung eines mehrdeutigen Wortes aus dem Sinn eines Satzes, weil es sich um Zusammenfassung von Begriffen handelt.[1]) Bei einer Melodie aber kann davon keine Rede sein, da gibt es keine so strengen Beziehungen der Tongruppen aufeinander, daß man die in einem Gesange vorkommenden Neumenzeichen nicht mißdeuten könnte. Allerdings, was der Sänger schon auswendig kann, da wird er die Intervalle richtig singen; aber was er nicht auswendig weiß, das wird ihm bei der Unbestimmtheit dieser Zeichen fehlerlos zu singen eine Unmöglichkeit sein, d. h. eine neumierte Melodie so vorzutragen, wie sie die alten Manuskripte in Noten geben. Auswendig behalten konnte man die häufig gleichlautenden Anfangs- und Schlußformeln und die einfachen und fast täglich in Übung stehenden Gesänge, mehr wohl nicht.

Was ich oben als Syntax bezeichnet habe, ist das Ergebnis einer eingehenden Analyse einiger psalmodischer Gesänge, hauptsächlich des Graduale Justus ut palma, welche der Verfasser vornahm, um zu zeigen, welchen Einfluß der tonische Accent auf die Struktur der Psalmodie hatte (wozu er nicht bloß den einfachen Psalmengesang, sondern auch die Traktus- und Gradualgesänge, kurz alle Gesänge rechnet, bei welchen man irgendwie etwas von psalmodischen Charakter entdecken oder deuten kann). Dies zeugt der III. Band, während der IV. die Wirksamkeit des Accentes in den Kadenzen behandelt.

Die Analysen sind mit großer Genauigkeit durchgeführt, aber sie erstrecken sich nur auf je ein Stück. Jedem Stücke werden nun die verschiedenen Texte untergelegt, welche dieser sozusagen stabilen Melodie angepaßt sind. Es gibt wohl keinen zweiten Gesang im gregorianischen Repertoire, dessen Melodieabschnitte so oft auf andere Texte angewendet wurden, als die des Graduale „Justus ut palma“. Hieraus ist ersichtlich, daß die alten Melodisten den Accent des Textes berücksichtigten; daß sich dabei einige kleine Veränderungen von selbst aufdrängten, ist leicht begreiflich Wie sie diese Veränderungen vornahmen das ist es eigentlich, dessen wir im III und IV. Bande belehrt werden.

[1]) Dieser Torculus ist eigentlich nur ein Podatus, bestehend aus zwei langen, stufenweise nach oben gehenden Tönen, worauf wieder mit dem nächsten Tone (Silbe) zurückgegangen wird. Hier bildet sich nun beim Übergang zum letzten Ton sehr natürlicher Weise ein Portamento, welches die Übersetzer mit einer eigenen Note bezeichneten, und so entstand daraus ein Torculus.

[1]) Paléogr. mus. I. 109.

Der Accent, sowohl der Wortaccent als auch der oratorische, besonders der erstere, ist die Quelle des Rhythmus und hat darum ein Recht, daß er beachtet werde; denn „der Rhythmus erwächst aus starken und leichten Zeiten“. Der Verfasser charakterisiert den Accent als eine Hebung, eine kurze energische Bewegung, eine Kraft des Zusammhaltens der Elemente, welche ein Wort bilden. Darum soll auch der melodische Accent sich durch eine Hebung des Tones oder der Töne sich kund geben. Darauf baut der Verfasser sein System. Für die Melodie selbst können wir dasselbe im allgemeinen gelten lassen, jedoch sehen wir zu oft, daß der Accent des Textes gar nicht mit dem melodischen zusammentrifft. Da muß also die Superiorität der Melodie anerkannt werden?

Bei seinem Bestreben nun (als Cicero pro domo), alles in sein System einzuzwängen und für alle offenbaren Abweichungen einen Verteidigungsgrund zu finden, gerät der V. auf manche Behauptung, welche unannehmbar ist.

Es ist ein moderner Irrtum, schreibt er (III. 29), daß man unter dem Vorwande, die Wörter besser zu accentuieren, bisweilen, mit Außerachtlassung der Tradition, versucht hat, die nicht accentuierten Silben der ihnen zugeteilten Noten zu entkleiden, um sie auf der durch den tonischen Accent markierten und mit Unrecht lang genannten Silbe aufzuhäufen. Daraus, daß die Stimme längere Zeit über einer Silbe verweilt und ihr mehr Noten zugeteilt sind, folge noch nicht, daß diese Silbe stärker betont ist; denn der Accent ist eine Hebung der Stimme und eine kurze energische Bewegung. Von dem Beispiel



sei A bei weitem mehr der Natur und Melodie des Accentes konform als B; bei A sei die Aussprache und der Sinn des Wortes stella schon bei der zweiten Note vollständig, während bei B der Zuhörer noch in Ungewißheit gelassen wird darüber, was an die Silbe stel etwa noch angeschlossen wird. Allerdings sei es nicht verboten, die Accentsilbe mit mehreren Noten zu belegen, aber die tauglichste Silbe für Notenanhäufung sei die letzte, dann kommt erst die Accentsilbe an die Reihe. Der Accent nähere sich um so mehr seiner Funktion, welche er in der Rede ausfüllt, je beweglicher und losgelöster er von Noten ist.

Warum sollte man die accentuierte Silbe nicht lang nennen dürfen? muß man fragen. Die Energie der Aussprache einer Accentsilbe bringt ja naturgemäß eine, wenn auch nicht meßbare Dehnung mit sich, welche bei Accentsilben, die es durch Position geworden sind, deutlichst hörbar ist, z. B. stella, arbor. Die alten römischen Klassiker sprechen auch von langen und kurzen Silben, auch der Verfasser selbst weist den Accentsilben einen doppelten ictus, also doch eine Verlängerung, zu, und weiß sich im IV. Bande auch nicht verständlicher auszudrücken, als eben durch die Ausdrücke „lange und kurze Silbe“.

Die irrige Behauptung, daß die letzte Silbe die tauglichste zur Anhäufung von Noten sei, die Accentsilbe aber erst an zweiter Stelle, wird durch die alten Manuskripte selbst zurückgewiesen, indem sie, mit Ausnahme mehrerer Kadenzen und eigentlicher Jubilen, inmitten eines Stückes fast immer die Accentsilbe, im freien sowohl als auch im psalmodischen Stile (Podatus im Tenor), mit mehreren Noten belegen, — und diese Fälle sind ungleich mehr, so daß die Anhäufung von Noten auf der letzten oder vorletzten kurzen Silbe nichts anderes ist, als eine dortmals gangbare Manier. In gleicher Weise widerlegen die alten Melodieen die Behauptung, daß etwa die Anhäufung von Noten auf der Accentsilbe für den Wortsinn störend sei.[1])

Das Verwunderlichste aber wird geleistet, III. 12, 13, wo es heißt: „Der Accent der lateinischen Wörter muß (in der mensurierten oder der Musik im Takt) immer einem leichten Taktteile entsprechen. (L'accent des mots latins doit toujours

[1]) Jede Kunstepoche hat manche eigentümliche Prinzipien und Manieren, welche aber eine folgende Epoche nicht beizubehalten verpflichtet ist, wenn sie ihrer Anschauung nicht entspricht.



correspondre au mouvement levé (arsis) du rhythme ou de la mesure.) Ein Notenbeispiel in Zweivierteltakt erläutert diesen Satz, wobei die accentuierte Silbe dem zweiten Viertel, also dem Auftakte zugewiesen ist. Dies bezeichnet der Verfasser als „mieux" besser oder richtiger. Warum solches? Wahrscheinlich, weil arsis Hebung heißt und der Accent auch eine Hebung bedeuten soll!!

Die eben besprochene Entlastung der Accentsilbe, meint der Verfasser, sei ohne allen Zweifel der Grund, welcher die Anwendung der Jubilen am Ende der Alleluja, der Gradualien u. s. w. erklärt und die Entstehung der Sequenzen herbeigeführt hat. Davon deutet aber kein einziger alter Schriftsteller etwas an, diese Jubilen, auch Neuma genannt, müssen einen anderen Ursprung haben. Schon der heilige Augustin erwähnt solcher Jubilen, die bei den Hirten und Soldaten in Gebrauch waren — Auslassungen der Stimme ohne Worte. Stephan von Autun bezeichnet diese Modulationen als den Ausdruck des Dankes und der Lobpreisung, welche die Gläubigen Gott darbringen, da die Sprache nicht hinreicht, die Gefühle auszudrücken. Man könnte vielleicht auch die mora ultimæ vocis Guidos damit in Verbindung bringen.

Darin scheint mir dann der Verfasser zu weit zu gehen, daß er auch die Alleluja mit ihren Versen der Psalmodie beirechnet. Das Verfahren, wie er dies bewirkt, ist nicht so ganz richtig, denn da müßten wir viele andere Stücke des freien Stils, welche aus Teilmelodieen eines psalmodischen Gesanges zusammengesetzt sind, dazu zählen, was doch nicht angeht.

Irrig ferner ist es, die Alleluja als Volksgesang zu erklären.[1]) Wir lesen zwar, daß das Volk in den ersten Jahrhunderten, besonders im Oriente, Psalmen und einfache Refrain und Hymnen gesungen habe. Aber so vielfältige und künstliche Alleluja, wie die alten Manuskripte enthalten, hat es nie gesungen, das wäre ganz unmöglich, da schon Notker, welcher im Gesange doch gut unterrichtet war, über so große Schwierigkeit klagte, die ihm das Merken der Alleluja-Jubilen verursachten. Bekanntlich legte er diesen wortlosen Modulationen einen Text zum leichteren Behelf unter, woraus die Sequenzen oder Prosen entstanden. Manche lassen sich leicht verleiten, alles in den alten Zeiten im rosigsten Lichte zu schauen, ihre idealen Einbildungen ins Altertum hineinzutragen und daselbst nur Vollkommenheit zu sehen, darüber vergessen sie dann das Gute der Gegenwart. Von solchem Enthusiasmus bin ich längst geheilt.

Der Accent des Textes übt einen großen Einfluß auf die Gestaltung einer Melodie, dies ist auch so naturgemäß, daß sich der Beachtung derselben kein Kompositeur der alten und der neuen Zeit entschlagen konnte und entschlagen hat; er ist die Quelle des Rhythmus, des schönen und verständlichen Dahinfließens der zu einem melodischen Ganzen vereinigten Töne.

Wie für die Psalmodie, respektive ihre Mittelkadenzen, so legt der Verfasser den Accent der Behandlung des Kursus oder der Schlußkadenzen zu Grunde. Hier wie dort gilt ihm nicht die Betonung, energische Kraft, sondern die melodische Hebung, das Steigen der Stimme auf einen oder mehrere höhere Töne, als die Hauptsache; nur auf diese Weise kömmt er mit der Anlehnung an den Kursus, die verschiedenartige metrische Gestaltung der Schlußformeln, zurecht. Aber auch hier handelt es sich wieder hauptsächlich um die Anpassung einer feststehenden Kadenz an andere Texte.

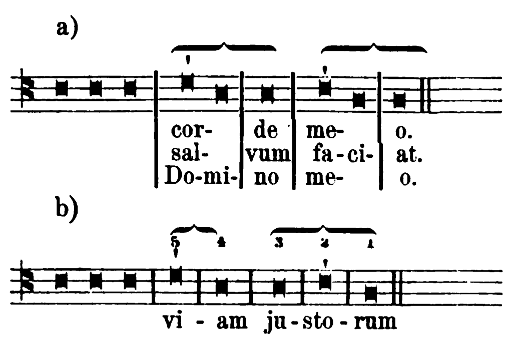
Das System, welches der Verfasser in dieser Abteilung aufbaut, ist an und für sich sehr schön und einladend; aber bei tieferem Eingehen auf dasselbe tauchen doch allerlei Zweifel auf. Auch hier spricht er wieder so, daß es den Anschein hat, als sei alles, was er vorträgt, volle Gewißheit, und es sei dies das System, nach welchem die alten Melodisten und gregorianischen Komponisten gearbeitet haben. Bei vielem trifft ja dieses System zu, und man kann die gegebenen Regeln darauf anwenden, aber bei vielem auch nicht. Und doch will der Verfasser den unwiderleglichsten Beweis für den Ursprung aller in den notierten Manuskripten aufbewahrten Melodieen auf dieses sein System hin vor oder in der Zeit Gregors des Großen sehen.

Schon die Anwendung der drei Arten des Kursus auf die Entstehung der Melodieen ist etwas Bedenkliches, da man in

[1]) Auch Paléogr. mus. IV. 96. wird wieder von Beteiligung des Volkes am Gesange geredet.

der klassisch-römischen Zeit zwar auf einige bestimmte, von den Rhetoren bevorzugte metrische Schlußweisen der Rede allen Wert legte, aber keinerlei Einteilung machte, wie sie im 11. Jahrhundert in Anwendung gebracht wurde und da nur in der päpstlichen Kanzlei.

Nach des Verfassers Darstellung haben die Kompositeure die Schwierigkeiten, welche ihnen die Organisation der Psalmodie bereitete, dadurch überwunden, daß sie gewisse einfache Melodietypen bildeten, unter welche sich alle Formen des Textes rangieren ließen, ohne jemals die wesentlichen Gesetze des Rhythmus zu durchbrechen. So haben sie als erstes und natürlichstes Modell die Formel ccc | d′ | h | c′ | a (den Psalmschluß des V. Tones). An dieses ließ sich der Cursus planus /. ./. ganz gut anschließen; die Umbildung des Spondeus in einen Daktylus verändert nicht wesentlich den Rhythmus a). Die Anpassung des Cursus planus an die doppelspondeischen



Kadenzen führte zur Gestaltung einer neuen Kadenz, der wahren cadence-type plana, indem zwischen die zwei Spondeen eine epenthetische Note eingefügt wurde b). Man sollte aber meinen, daß, wie in anderen Fällen, eine epenthetische Note den Cursus noch nicht verändert!

So sieht sich der Verfasser die Sache an; ich aber kann an eine solche künstliche Prozedur nicht glauben um dessentwillen, weil einmal von Anfang der Kirche an Psalmen mit bestimmten Schlußfällen gesungen wurden; dann, weil man überhaupt eine Klassifikation der Textkadenzen nach „cursus" nicht kannte; und wenn auch neue Schlußmelodieen gebildet wurden, so hat sich ein richtiger Komponist ohnehin durch die Accente des Textes leiten lassen. Was sich natürlich ergibt, soll man nicht als auf künstliche Weise geschehen erklären. Stellen wie z. B. (Paléogr. IV. 54) „diese cadence plana ward auf jede Weise und für jeden Stil ausgebeutet. Sie galt dem Ohre der Lateiner als besonders harmoniös, und die Christen der ersten Jahrhunderte mußten sich geschmeichelt fühlen, dieselbe auch in den Gesängen der Kirche wiederzufinden,"[1]) — zeigen nur zu deutlich, daß der Verfasser seiner Phantasie mehr Recht zugesteht, als die Objektivität verträgt. Und dann haben wir weiters wieder keine Gewähr dafür, daß die einfachsten Schlußkadenzen der Psalmtöne, der Präfation, des Exultet u. s. w., wie sie die neumierten Manuskripte aufweisen, nicht früher teilweise etwas anders gestaltet waren. Denn daß die Texte aus der vorgregorianischen oder gregorianischen Zeit stammen, gibt noch gar keine Garantie, daß auch die Melodieen daher stammen.

Welchen Wert, schreibt der Verfasser,[2]) man in alten Zeiten auf die vollkommene Verbindung von Wort und Ton legte, davon können wir uns keine genaue Vorstellung machen, da der Psalmengesang bei Introitus, Offertorium und Communio zur Zeit, aus welcher wir Manuskripte besitzen, schon ganz eingeschränkt war. Übrigens, meint er, sei die Konkordanz bloß etwas Sekundäres, die Hauptsache sei, sich Rechenschaft zu geben über die von den Komponisten angewendete Weise der Adaption der Anpassung einer fixen Melodie, auf andere Texte.

Hier werden wir belehrt, daß die einfachen Kadenzen anders behandelt wurden, als die verzierten. Auf erstere lassen sich alle Texte anwenden (s. Beisp. S. 88 flg.), mögen sie einem Kursus angehören, welchem sie wollen, es lassen sich epenthetische Noten einfügen, ja sogar die Melodie anders abteilen (nach der Cäsur des Textes). Jedoch die verzierten Kadenzen fordern die Oberherrschaft der Melodie und es gilt für sie die Regel: „Unter die fünf letzten Melodiegruppen gehören die letzten fünf Silben

[1]) III. 56: „Die Prosa und Rhythmik der Klassiker und der liturgischen Bücher in ihren rhythmischen Kadenzen luden die Komponisten zur Beachtung derselben ein. Haben sie diese Einladung angenommen? Ohne Zweifel." Jeder ordentliche Komponist traf, durch den Accent geleitet, das Richtige, ohne an einen cursus zu denken.

[2]) Paléogr. mus. IV. 59.



des Textes." [1]) — Hiebei gestatten, heißt es pag. 61, die Komponisten nicht mehr die Einfügung einer epenthetischen Note, wenn auch die vorletzte Silbe eine kurze ist und auf sie eine reichere Notengruppe fällt,

a hchag a
z. B. Do - mi - - ne. Dieses Verfahren, meint der Verfasser, ein Ärgernis für so viele moderne Choralisten, sei ein Beweis für das hochentwickelte ästhetische Gefühl für Melodie und der richtigen Wertschätzung des melodischen Rhythmus und seiner Superiorität über den Rhythmus des Textes. Ich denke, der Rhythmus der Melodie leide doch auch keinen Schaden, wenn man singt:

a bc ha g a
Do - - - - mine. [2]) Und das ästhetische Gefühl findet sich nur dann befriedigt, wenn der Accent der Melodie und des Textes zusammenstimmen; und der Verfasser selbst erklärt an anderer Stelle diese Übereinstimmung als den Gipfel der Kunst. Das haben die Alten gerade so gut gewußt und beobachtet, wie wir, indem es ja in den alten Manuskripten an Beispielen keineswegs mangelt, wo die vorletzte kurze Silbe auch mit kurzen Neumen oder doch einer kürzeren Neumengruppe als die Accentsilbe belegt ist.

Der Verfasser nennt das Ausnahmen und führt sie auf die verschiedene Accentuierung des Latein zurück zu der Zeit, wo diese Stücke komponiert wurden. [3]) Ein sonderbarer Grund! Wie soll denn jetzt auf einmal die Accentuierung des Textes die Schuld tragen, nachdem vorher die Superiorität des melodischen Rhythmus behauptet wurde? Haben dann die alten Komponisten das hochentwickelte ästhetische Gefühl bloß in den Kadenzen walten lassen, und haben sie es inmitten eines Gesanges unter den Scheffel gestellt? denn in der Mitte des Gesanges heben sie fast immer die accentuierte Silbe durch eine größere Notengruppe hervor. [1])

Allerdings sagt der Verfasser auch, daß die von ihm eruierten Regeln bloß für die Kadenzen gelten. Aber eben darum bekunden sie sich nicht als Kunstregeln, sondern als bloße Manieren. Jede Kunstepoche hat ihre Manieren, welche selbst oft nicht von allen Zeitgenossen beachtet, gewiß aber von einer späteren Epoche geändert oder ganz abgeworfen werden. Besonders künstlerisch kann man das Verfahren auch nicht nennen, das der Verfasser so preist, indem die Alten die nämlichen Melodieen, wie z. B. des Justus ut palma, und so viele Kadenzen einfach Texten mit dem verschiedensten Stimmungsinhalt anpaßten. [2]) Das ist ein rein mechanisches Verfahren.

Ich sage dies nur, um den Überschwenglichkeiten und Tiraden des Verfassers zu begegnen; ferne sei es von mir, diese alten Melodieen zu schmähen oder ihre Autoren zu verunglimpfen. Sie hatten für ihre Zeit und für den damaligen Stand der Musikentwicklung ihre volle Berechtigung.

---

[1]) Aurelian und Salomon weisen die Regel: quinque syllabæ quinque ultimis neumis ausdrücklich nur den Versen der Responsorien zu, sofern derselben Melodie andere Texte unterzulegen waren. So ist es nicht angängig, diese Regel auf alle Kadenzen ohne Unterschied anzuwenden. Freilich kann man auch eine Kadenz, welche eigentlich nur vier Kolonnen ausfüllt, auf fünf Kolonnen bringen, wenn man vom Tenor noch eine Note heranzieht; doch das ist nur ein ungehöriges Auskunftsmittel.

[2]) Im ersteren Falle kann man nur auf künstliche Weise der Silbe Dó das Übergewicht gegen die mit mehreren Tönen belegte kurze Silbe mi retten.

[3]) Paléogr. mus. IV. 108.

[1]) Ibid. 110, 111: „Gegenüber den aufgestellten Regeln gehört die Behandlung der vorletzten Silbe bei Dominus



zu den Ausnahmen. „In gewissen Fällen war dem Komponisten die vollste Freiheit gelassen, je nach seinem Geschmacke, er konnte sich eine Behandlung wählen, welche er wollte." S. 119 werden wohl Regeln über solche Behandlung angeführt; da aber nicht gar so selten eine andere Behandlungsweise der vorletzten Silbe (z. B. im Graduale von Dom Pothier) zu ersehen ist, so haben sie wohl auch in alten Zeiten kaum als allgemein gültige Regeln gegolten. IV. 174 wird die Melodie des Præconium paschale vorgeführt und dabei bemerkt, daß sie nach den Manuskripten verschieden lautet. In einem derselben (Vallioell. Bibl. mit lombardischer Notation, gewiß sehr alt) sind die nämlichen Kadenzen verschieden behandelt, und auch Neumen zerrissen. Es haben sich also in so alten Zeiten die Komponisten einer vollen Freiheit bedient, und es bestand in vielem keine Einheit und Gleichförmigkeit der Melodieen. Aber wo ist in der angeführten Melodie des Exultet ein Gefühlsaufschwung? Das ist nicht Gesang, das ist Recitation, Leseton mit großer Einförmigkeit. Daraus möchte auch hervorgehen, daß die Neumen keineswegs so große Intervalle und sonderbare Tonwendungen anzeigten, als die notierten Manuskripte darbieten.

[2]) Vgl. Paléogr. mus. IV. 92, 96, 99, 100.

Es gab damals *nur* Melodie, und um diese feierlicher zu gestalten, hatte man kein anderes Mittel, als sie mit vielen, oft sehr notenreichen Melismen und Jubilen zu schmücken. Zugleich kam man durch die vielfache Anwendung der nämlichen Melodieen dem dortmals beim Gesange sehr in Anspruch genommenen Gedächtnisse zu Hilfe. Das „gregorianische Ohr", welches einige Male als Maßstab für Beurteilung der gregorianischen Gesänge hervorgehoben wird, kann nicht maßgebend für die Ästhetik sein. Denn was ist dieses gregorianische Ohr? Nichts anderes als der durch fortwährendes Singen dieser Gesänge (nach Pothiers Graduale) gewonnene subjektive Geschmack, das dadurch sich erzeugende Gefallen auch an vorkommenden Unregelmäßigkeiten. Der Subjektivismus, welcher dann auch zur Geringschätzung und Schmähung anderer als der beliebten Gebilde führt, kann nie eine allgemeine Regel begründen.

Wir verkennen nicht im geringsten die außerordentliche Mühe und Sorgfalt, welche der Verfasser auf seine Arbeit verwendet hat, die bewundernswerte Ausdauer und Unverdrossenheit, mit welcher er Vergleichungen und Untersuchungen angestellt, den Scharfsinn und die Findigkeit, womit er in das Schaffen der alten Komponisten einzudringen versuchte, — und werden ihm hiefür niemals unsere vollste Anerkennung vorenthalten. Aber gleichwohl können und dürfen wir nicht verhehlen, daß er nicht mit unbefangenem Sinne gearbeitet und daß ihm öfters Leidenschaftlichkeit die Feder geführt hat, welche ihn zu ungeheuerlichen Behauptungen, zu mancherlei Überschwenglichkeiten und lieblosen ungerechten Urteilen verleitet hat. Ist ja das ganze Werk nur durch die Gegnerschaft gegen die offizielle, typische Ausgabe der römischen Choralbücher veranlaßt worden. Darum liebt es der Verfasser, überall seinen Beispielen die betreffenden Stellen aus der typischen Ausgabe anzufügen, um den Leser aufmerksam zu machen, wie sehr letztere von der Dom Pothier'schen Ausgabe abweicht, und wie die vom Verfasser aufgestellten Regeln so gar nicht beachtet sind. Die Aufgabe, welche dem Bearbeiter der typischen Ausgabe gestellt wurde, war nicht, die alten notenreichen Melodieen bloß zu beschneiden (dazu hätte es keines Palestrina bedurft), sondern eine Umarbeitung derselben nach den Bedürfnissen der Zeit zu beschaffen.

Man hat gefragt, nach welchen Prinzipien Palestrina verfahren ist. Wenn für die alte Zeit der tonische Accent als Prinzip gegolten, so war ebenfalls für ihn der *Accent das Hauptprinzip und zwar in ausgebreiteterem Maße*, und daneben hat er sich ein *gewisses Maß der Freiheit* vorbehalten, die Melodieen bei ihrer Wiederkehr nicht immer nach dem alten Schnitte zu behandeln.[1] Darauf beruhen neben den Kürzungen die vielfachen Abweichungen von den alten Gesängen; die Deklamation und der Rhythmus sind fließend, der Charakter der Melodieen ist würdig und steht an Erbaulichkeit den alten Melodieen nicht im geringsten nach (Arezzo), gegen die Behandlung der Tonarten ist nichts einzuwenden. Hätte der heilige Stuhl warten wollen, bis die Gelehrten sich geeinigt haben würden, so hätte es noch lange, sehr lange mit der allgemein gültigen Einführung eines liturgischen Gesangbuches gedauert. Sind uns doch — seit fünfundzwanzig Jahren — erst einige Regeln, nach welchen die ältesten Komponisten verfahren sein sollen, durch die Paléographie musicale zur Kenntnis gekommen, Regeln des Rhythmus, sozusagen das Sichtbare an den Neumen, wann wird uns das Unsichtbare und bis jetzt Rätselhafte an ihnen, d. h. die Tonbedeutung aufgeschlossen werden? Denn damit kann man sich nicht zufrieden geben, auf unzureichende Gründe hin, mit gänzlicher Ignorierung der gewichtigsten Gegengründe, kurzweg die bekannten alten Gesänge für Gesänge des heiligen Gregor zu erklären. Es müssen bessere Beweise als die in der Paléographie vorgelegten bei-

[1]) Daß man in der **Medicæa** kein über allen Tadel erhabenes Werk besitze, wußte man in Rom ganz gut. Aber dem heiligen Stuhl lag weniger daran, ein solches anfertigen zu lassen (und dagegen hätten sich wieder Tadler erhoben), als endlich einmal eine Einheitlichkeit im liturgischen Gesange herzustellen. Daß aber die **Medicæa** gerade so gut und vielleicht noch mehr den Zweck der Erbauung erfüllt, das wird nur ein „gregorianisches Ohr" bestreiten. Die leidenschaftliche Beurteilung der offiziellen Ausgabe von Seite des Verfassers und der französisch-belgischen Opposition, welche zugleich eine indirekte Beleidigung des heiligen Stuhles involvierte, habe ich anderen Orts schon besprochen. „Studien und Mitteilungen aus dem Benediktiner- und Cisterzienser-Orden" 1895, Heft 2.



gebracht werden. Es sind immer noch zwei Fragen zu beantworten: 1. Sind die ältesten notierten Manuskripte in ihren Melodieen identisch mit den neumierten? 2. Stammen die neumierten Melodieen wirklich vom heiligen Gregor den Großen oder aus seiner Zeit?

Die erste dieser Fragen einer günstigen Antwort entgegenzuführen, hat in neuester Zeit ein deutscher Gelehrter unternommen. Dr. Oskar Fleischer, außerordentlicher Professor der Musik an der Hochschule zu Berlin, gab anfangs dieses Jahrs ein Werk heraus mit dem Titel „Neumen-Studien. Abhandlungen über mittelalterliche Gesangs-Tonschriften“. (Leipzig 1895.) Teil I. Über Ursprung und Entzifferung der Neumen. (Der II. noch nicht erschienene Teil soll die nötigen Specimina bringen nebst Weiterführung der Neumenerklärung.)

Weil im frühesten Mittelalter der liturgische Gesang, wie der heilige Augustin berichtet, teilweise so einfach war, daß er sich kaum über die Recitation erhob und mit der Sprache im engsten Zusammenhange stand, glaubt der Verfasser, daß der einzige sichere Weg zum Ziele, nämlich zur Entzifferung der Neumen sei, die Untersuchung einer philologischen Behandlung zu unterwerfen.

Aus dem Mittelalter haben wir keine ausreichende Erklärung der Neumen überkommen, da schon Hucbald (9. Jahrhundert), Guido u. a. über die Unbestimmtheit dieser Tonzeichen Klage führen. Nach dem 13. Jahrhundert kam der Gesang nach Neumen ganz in Vergessenheit, da man von da an nur mehr nach Noten sang. In neuerer Zeit erst begann man, gründlichere Untersuchungen über die Neumen anzustellen, angeregt durch die Arbeiten des Jesuiten P. Lambillotte, welcher das faksimilierte „Antiphonar des heiligen Gregor“ nach dem Manuskripte Nro. 359 der Bibliothek von St. Gallen 1867 herausgab. Da sich dieses nur als eine Kopie erwies, ging nunmehr die Hauptfrage nach dem Verbleib des Original-Antiphonars des Papstes Gregor I. Ein Autograph desselben konnte man aber bis heute nicht entdecken. Auch die Exemplare von St. Gallen erweisen sich nicht sicher als echte Kopieen desselben und können deswegen nach des Verfassers Meinung keine primäre Autorität in Anspruch nehmen. Ausschlaggebend erscheint ihm nur die Fassung der Gesänge. „In ihnen haben wir es unmöglich mit dem alten cantus planus zu thun. Mag auch der Urgrund der Melodie gregorianisch sein, die Fassung dieser Gesänge ist gallisch, ist fränkisch und entstand nicht im frühen Mittelalter. Dom Pothier hat im Cod. 349 der St. Gallener Bibliothek die wahre Abschrift des Romanus-Antiphonars finden wollen, — aber sie ist es nicht. Es gibt noch viel ältere Antiphonare als diese, um welche sich die Musikwissenschaft bekümmern muß.“ „Man ist bis jetzt noch nicht zu einer allseitig befriedigenden und namentlich geschichtlich begründeten Methode vorgedrungen. Was man bisher in Notenschrift übertragen hat, dem fehlt ausnahmslos die objektive Sicherheit, man hat dabei mehr oder weniger willkürlich, mit ungefährer Abschätzung verfahren. Auch das Werk Dom Pothiers leidet an diesem Fehler, indem es sich auf die vergleichende Methode stützt; er hat es nicht dahin gebracht, nach einem wissenschaftlichen Prinzipe und einer begründeten Methode zu verfahren.“

Der Verfasser geht dann auf den Ursprung der Neumen ein. Da das griechische Wort Neuma einen Wink, eine Geberde bezeichnet, so nimmt die wissenschaftliche Untersuchung ihren Ausgangspunkt von der Cheironomie (der Direktion eines Sängerchores durch Handbewegungen des Chorführers in bezug auf Steigen oder Fallen der Stimme). Die Neumen scheinen also daraus hervorgegangen zu sein, wie man aus einem alten Kodex von Monte Casino schließen kann. Daraus ergeben sich Zeichen für ganz einfache Tongänge: / für Aufsteigen der Stimme, \ für Absteigen, — für Liegenbleiben oder Tonwiederholung, durch Verbindung dieser Zeichen ergaben sich: Λ ∩, V ᴗ, N u. s. w. In alten Latein-Handschriften findet sich auch wirklich / als aufsteigendes Neuma von unten auf gestrichen /, das abwärtsgehende von oben nach unten gestrichen \. Um aber eine wirkliche Tonschrift zu werden, mußten sich mit diesen einfachen Zeichen noch andere Elemente verbinden.



Die **Cheironomie** hat ihren Ursprung in dem Redevortrag. Zu diesem gehört Bewegung, welche für die Musik **Rhythmus** heißt, und da keine Bewegung ohne Zeitmaß existiert, auch das **Metrum**; das fernere, rein musikalische Element, ist der **Tonfall**, der in der Veränderung der Tonhöhe beim Sprechen besteht. Diese drei Elemente finden sich in jeder Sprache; die Gesamtheit derselben nannten die Alten „Zugesang, Prosodie, Accentus“. Bei lebhaftem Pathos verbindet sich mit der Rede leicht und natürlich die **Gestikulation**, und hierin gründet die Cheironomie.

Das 2. Kapitel des Werkes bringt eine umfassende Untersuchung (von S. 25—40) über die Cheironomie, wie sie im Altertum und auch noch im Mittelalter geübt wurde und besonders beim Chorgesange Anwendung fand.

Das 3. Kapitel „Recitation und Accentuation“ erklärt die Fixierung der cheironomischen Bewegungen durch schriftliche Zeichen. „Solange eine Sprache lebendig ist, lebt auch der Sprachzugesang — die Accentuation; sobald aber eine Sprache von einer lebenden zu einer toten übergeht, macht sich, wenigstens bei den Gebildeten, das Bedürfnis geltend, die Betonung derselben festzuhalten. Die Fixierung derselben ging vor sich unter Anlehnung an die bewegten Zeiten der Cheironomie.“ **Ähnlich** erscheinende Accentzeichen finden sich bei allen Kulturvölkern auf ganz natürliche Weise; abwärts gehend zeichnet man überall nach natürlichem Gefühle durch ein Zeichen mit abwärts gehender Richtung und so umgekehrt.

Dies weist nun der Verfasser an den einzelnen Kulturvölkern nach, an den Indern, den alten Griechen, den Lateinern, den Armeniern.

Die Lateiner wendeten die Accentzeichen für die Praxis erst später an und wohl hauptsächlich für die **Musik**. Im 2. Jahrhundert spricht Aulus Gelius öfter von den Accenten der Lateiner als **Tonzeichen**. Isidor von Sevilla (7. Jahrhundert) schreibt: „Die Lateiner nennen die Accente auch toni oder tenores.“ Übrigens kann man den Übergang der alten Prosodien in den Dienst der Musik als Schrifttonzeichen leider nicht mehr verfolgen.

Damit hält der Verfasser die Frage nach dem **Ursprunge** der Neumen für erledigt. Für die Recitation reichten die oben angegebenen einfachen Zeichen, da dieselbe nur einen geringen Tonumfang (höchstens eine Quint) in Anspruch nahm, vollständig hin und waren an ihrem richtigen Platze. Wer mehr von ihnen verlangte, that ihnen Unrecht. Schon das 10. Jahrhundert verstand den Zweck der Neumen nicht mehr (Hucbald, Guido).

Mit dem 9. Kapitel geht der Verfasser auf den ungleich wichtigeren Teil seiner Arbeit, auf „**die tonliche Bedeutung der Accentneumen**“ über.

Schon die Inder hatten bei der Recitation einen Mittelton, welchen sie aber **nicht bezeichneten**, um welchen sich die übrigen durch die Accente bezeichneten Töne legen. Dieser Mittelton ist auch das Element, welches die Recitation von dem eigentlichen, melodischen Gesange unterscheidet, welch letzterer beständig die Tonstufen wechselt; die Recitation hält sich fast immer auf dem gleichen Tonniveau. Dieser wiederholte Mittelton spielt in der Recitation der lateinischen Kirche eine große Rolle, so in den Lektionen, in der Psalmodie, in der Präfation u. s. w. Hiefür hatte man schon frühzeitig den Reperkussions- oder Mittelton a (die mese der Griechen), dann auch c und später noch F.

Dem Mittelton gegenüber bezeichnete der acutus / einen höheren Ton, der gravis \ einen unter dem Mittelton liegenden, der circumflex ∧ eine Terz (in verschiedener Darstellung). — Mit dem Ausgange des Altertums trat die Quantität der Silben zurück und es trat der „Ton“ und der „Rhythmus“ stärker hervor, bis endlich auch **nur mehr** der Hauptaccent eines Wortes beachtet wurde. Besonders die Quantität der vorletzten Silbe erhielt sich fast durchweg, weil sie, wenn sie lang war, den Hauptton (circumflex) trug, falls sie aber kurz war, den Hauptton (als acutus) an die vorhergehende Silbe abtrat. Der Circumflex stand unverweigerlich auf langen Silben, der acut oder Hochton nur da, wo eine kurze Silbe nachfolgte. Der Mitteltonstrich — wurde unterschiedslos für lange und kurze Silben angewendet.

In diesen einfachsten Verhältnissen ruht der Keim eines ganzen großen Systems der Tonbezeichnung. Man brauchte nur diese



gefundene Grundlage von der Sprache zu trennen, um sofort eine Tonschrift zu erhalten, die selbst für die Töne einer unbegrenzten Tonleiter und mithin für den freien, von der Sprache nicht mehr abhängigen Gesang (z. B. Vokalisen) ausreichte.[1])

Unter den kirchenmusikalischen Kunstausdrücken findet sich auch das Wort Pneuma (unrichtig Neuma). Unter diesem Worte verstanden die alten Griechen nicht bloß den Hauch und die verschiedenen Arten des Atmens, sondern auch die Einteilung und Gliederung der lebendigen Rede nach Kolon, Komma und Periode (Punkt), wie sie durch den Atem des Redenden geregelt wird. In der Schrift entspricht dies Pneuma genau der Interpunktion. Die Stimme senkte sich bei einem Punkte tiefer als bei einem Kolon, und bei diesem tiefer als beim Komma. Die verschiedenen Tonfälle waren genau bestimmt. Das Mittelalter setzte auch die Lehre vom Pneuma fort und findet ihren bestimmtesten Ausdruck in der mora ultimæ vocis Guido's.[2])

Aus dem Pneuma ging die Lehre von den „Kadenzen" hervor. Neben die nur leicht bewegten und sich in wenigen Tönen um den tonus currens rankenden Tonbewegungen des Zugesanges innerhalb der einzelnen Satzglieder traten an den Einschnittstellen bei den Interpunktionen schwungvollere, mehr oder minder weit ausholende Kadenz-Tonfälle. Sie wurden auch durch Zeichen (Pneumata, Spiritus, Aspirationes) angezeigt.[3])

Im 11. Kapitel wendet sich der Verfasser zu den sogenannten Accentus ecclesiastici, d. h. den einfachen Tonfällen oder kurzen Formeln, welche bei feierlicher Recitation an den Interpunktionsstellen gebraucht werden; so bei den Lektionen, Prophetien, Episteln, Evangelien, bei den Präfationen, Orationen u. s. w., gegenüber dem Concentus, d. h. melodisch reicheren Gesängen, die nicht bloße Recitation sind, sondern eine abwechslungsvolle Melodie in musikalischem Sinne aufweisen, wie z. B. Responsorien, Antiphonen, Hymnen, Meßgesänge; auch die Psalmen werden dazu gerechnet, welche übrigens ein accentus in musikalisch schönerer Gestalt sind, eine besonders erhabene feierliche Recitation.

Einen bedeutsamen Unterschied grundsätzlicher Art will der Verfasser zwischen Recitation und Psalmodie darin finden, daß er (S. 97) erklärt: „Der Lese- oder Lektionston ist, wie schon sein Name anzeigt, zum Vorlesen aus einem Buche bestimmt, während die Psalmodie eine freie Recitation von (auswendig gelernten) Psalmen ist." So war der Lesevortrag auf schriftliche Zeichen angewiesen, die freie Recitation der Psalmodie aber auf freie bewegte Zeichen, auf die Cheironomie.

Nun werden die Kirchenaccente, wie sie im 16. Jahrhundert (bei Lossius, Ornitoparchus u. a.) aufgeführt werden, beigezogen, ihre Namen geprüft und in Verbindung mit den Accenten der Lateiner in Verbindung gebracht. Auch einige Neumenzeichen dienen zur weiteren Erklärung.

Als Resultat ergibt sich, daß die Pneumazeichen sich geradezu als Führer bei der Entzifferung der Neumationen erweisen. Sie bieten einen sicheren Anhalt bei der Feststellung der Tonhöhe, da sie gewöhnlich auf gewisse Stufen des Tonsystems fallen und damit den sie umgebenden Tonzeichen ebenfalls ihren Platz im Tonsysteme anweisen.

Das 12. oder Schlußkapitel führt den Titel: „Das Gruppen-Neuma und die Sequenzen". Die Erörterungen des Verfassers hierüber sind kurz folgende:

Bei der Cheironomie zeigte der Chorleiter die Tongänge auf und ab mit seinem Stabe an, zeichnete den Sängern den Akkord, die Intonationsformel oder das Schema des Gesanges vor, und zwar singend. Welche Texte dabei gebraucht wurden, wissen wir nicht, aber wir können es uns nicht allzu schwer vorstellen. Mehrere Psalmen und die Lamentationen wurden durch die Buchstaben des Alphabets in Strophen geteilt. Hier sang man nun vor jeder Strophe den betreffenden Buchstaben Aleph etc. als cheironomische Formel, selbst bei lateinischen Übersetzungen.

Später, als man statt eines ganzen Psalmes bloß einige oder gar nur einen (accentischen) Psalmvers sang, und diesen

---

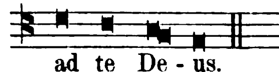
[1]) So schnell geht es doch nicht! Wo bleiben die Tonarten?

[2]) Gerbert, Script. II. 14.

[3]) Der Verfasser bringt die Interpunktionszeichen mit den Accentus ecclesiastici des 16. Jahrhunderts (Lossius u. a.) in Verbindung; als Neumen können diese Zeichen nicht angesehen werden.

dafür mit einer (concentischen) Antiphon umgab, trat natürlich die Intonationsformel zwischen Antiphon und Psalmvers, als Vermittlung zwischen beiden Gesangsarten. Man bezeichnete sie im Mittelalter mit EVOVÆ (Sæculorum amen), ähnlich wie man statt Alleluja die Vokale AEU(I)A setzte.

Ein späterer und im Grunde irrtümlicher Gebrauch ist es daher, die Eingangsformel als Schlußformel anzusehen; das geschah sehr häufig und schon früh im Mittelalter. So z. B. sehen wir die absteigende Hälfte der Serenimpha (cheironomische Formel) als accentus finalis



Für den Concentus waren diese Formeln noch mehr Bedürfnis als für den accentischen Gesang; sein freierer Gang und größerer Umfang bedurften eines Anhaltes, einer Richtschnur noch weit mehr. Deshalb spielen solche Schemata eine sehr wichtige Rolle in der Zeit nach dem 9. Jahrhundert, wo der Accentus aufgehört hatte, der Hauptgegenstand des lateinischen liturgischen Gesanges zu sein und vielmehr der Concentus das Übergewicht erhielt. Ja, es ist gewiß, daß sich gerade an der Hand der genannten Eingangs- und Schlußformeln der Concentus in der lateinischen Kirche erst recht herausgebildet hat.

Im Grunde genommen ist die Finalklausel nur ein ausgedehnteres Pneuma. Sie erhielt verschiedene Namen: Pneuma, Tropus, Modus, Tenor.

Der Tropus oder modus ist seit dem 10. Jahrhundert eine Tonformel, an der man unzweideutig die Tonart eines Gesanges und die ihm eigentümlichen Wendungen erkennt, und durch Hinzufügung derselben an unbekannte Gesänge lernt man deren Tonart erkennen.

Sehr häufig sehen wir in den neumierten Gesängen des 10. und der späteren Jahrhunderte ihren Tropus beigesetzt. Dieses Gruppen-Neuma (Tropus) wird in seine einzelnen Töne zerlegt und jeder Silbe ein Ton zugewiesen. Ohne dieses Gruppen-Neuma sind viele Gesänge gar nicht zu verstehen. Darum setzten die St. Gallener dasselbe überall sorgsam bei. Es findet sich bald vor, bald hinter dem Gesange, bald an den Rand geschrieben, manchmal ist es auch versteckt, indem am Schlusse ein paar der Anfangswörter mit den Neumen stehen, manchmal ist die Formel, als bekannt vorausgesetzt, nicht ganz ausgeschrieben.

Diese „Tropen" haben eine epochemachende Bedeutung; denn sie sind es gewesen, welche der Neumation seit dem 10. Jahrhundert ihre Umgestaltung ermöglichten und das bis dahin geltende Prinzip so stark erweiterten, daß nun die einfachen Regeln für ihre Entzifferung gar nicht mehr ausreichen.

Die Tropen waren die kompresse Form aller derjenigen Tonbewegungen, welche an den verschiedenen Interpunktionsstellen auszuführen waren, kannte der Recitator den Tropus oder das Pneuma der Recitation, so waren ihm alle Faktoren seines Vortrags bekannt gegeben. Bei den erweiterten Pneumaformeln (jubilus, laudes) war freilich von Recitation keine Rede mehr.

Die Tropen stammen von den Griechen und sind den griechischen Tonarten oder Oktavgattungen nachgebildet. Hucbald hat sie uns sowohl in Neumen, als auch in Linien und in Dasian-Notation überliefert. Die vielen griechischen Sänger am Hofe Karls des Großen haben eine beträchtliche Einwirkung auf die Musiktheorie des Abendlandes gehabt. Diese melodischen Schemata, nach welchen die Griechen ihre Antiphonen bauten, wurden bei den Lateinern bald so beliebt, daß man selbst, wie Hucbald berichtet, Psalmen antiphonenmäßig nach den Melodie-Schematen sang.

Die Tropen Hucbalds überschreiten ein Hexachord nicht, sind also keineswegs echte Oktavgattungen. Besonders bevorzugt ist ein Ton, der Reperkussionston, worin die Nachwirkung der alten Psalmodie deutlich zu erkennen ist, und dieser Ton ist nicht mehr bloß a, sondern nach den verschiedenen Tonarten auch c, d, F. So stellt sich ein gewisses Melodiebildungs-System heraus, das den Schlüssel zur Bestimmung der Tonart bietet und die Tonbewegungen vorstellt, welche die Neumen anzeigen, und die Tonhöhe anweist. Noch im späten Mittelalter (bis auf heute) benützte man diese alten Melodieformeln, die die bevorzugten Töne eines Tropus angeben, zur Kennzeichnung der Tonart, in der sich die



Psalmodie bewegen soll, und schrieb die **Vokale der** Formel sæculorum amen (**EVOVÆ**) oder des Wortes Alleluja (**ÆVIA**) darunter. Die Vokale dienen **nur als** laut-physiologische Stütze des Singens ohne Worte oder des von diesem **Gebrauche** so genannten Vokalisierens.

Die vokalisierenden Gesänge sind aus **dem Alleluja**-Gesange des Orients entsprungen und den Franken durch die Griechen vermittelt worden. Auf den Einfluß der griechischen Musiker entfällt, daß man sich schließlich auch der griechischen Musiktheorie mit ihren Oktavgattungen zuwendete.

Dieser melodische, ganz oder vorzugsweise von Vokalisen gebildete Gesang stand ursprünglich der accentischen Recitation höchstens nur geduldet gegenüber; bald sollte sich aber das Verhältnis auf Kosten der Recitation gänzlich umändern.

Und diese totale Änderung brachten die Sequenzen zu wege.

Hier breche ich ab und verspare es mir auf später, das Nötige darüber zu sagen. Vorerst sollen Bemerkungen über das bisher Dargelegte Platz finden.

Wie man aus der kurzen Darlegung oder vielmehr Andeutung des Inhaltes dieses Werkes ersehen kann, ist ein großer Schatz philologischer Wissenschaft darin aufgehäuft, und mit großem Scharfsinn und tüchtiger Kombinationsgabe suchte der Verfasser Weitauseinanderliegendes zu sammeln und für seinen Zweck zu verwerten. Indem er konsequent seinen Weg verfolgte, kam er zu dem Resultate, daß die Accentneumen für die einfache Recitation völlig hinreichen, für die Neumenkombinationen, wie sie, als eigentliche Tonschrift für den Concentus, seit dem 10. Jahrhundert in den liturgischen Gesangbüchern auftreten, unzulänglich sind, und nur mit Hilfe der sogenannten Tropen ihre Erklärung finden. Wir wünschen, daß der Verfasser seinen eingeschlagenen Weg noch weiter verfolge, und zu einem befriedigenden Abschluß zu gelangen das Glück habe.

Wenn wir nun das Werk einerseits als eine Arbeit von hoher Bedeutung anerkennen, so dürfen wir uns doch auf der andern Seite nicht verhehlen, daß auch manche Mängel und Unrichtigkeiten vorkommen, die zwar mit der gepflogenen Untersuchung nicht immer in unmittelbarer Verbindung stehen und darauf Einfluß haben, aber doch der Berichtigung bedürfen.

Vor allem hätte ich eine gerechtere Beurteilung Guidos von Arrezzo gewünscht. S. 4 schreibt der Verfasser: „In den wichtigsten Dingen ein Nachtreter des Cluniazenser-Abtes Odo, dessen Verdienste zum Teil er sich und die Nachwelt ihm zugeeignet hat, zeigt er sich auch hier als gelehriger Schüler." S. 86, Anm. 3 heißt es: „Die Thatsache, daß Guido nichts weniger als ein origineller Schriftsteller genannt werden kann, sondern daß er nur einen jener begünstigten Namen trägt, denen, wie Kiesewetter sagt, alles herrenlose Gut zufällt, tritt auch sonst des öftern zu Tage. Es ist für die Musikgeschichte von hoher Wichtigkeit, diese folgenschwere Thatsache nicht außer acht zu lassen." Ich kann mir keinen Grund denken, warum von Berlin aus in neuester Zeit so scharf gegen den Ruhm Guidos vorgegangen wird, und die Verringerung desselben von so großer Wichtigkeit für die Musikgeschichte sei.[1])

Also, nichts weniger als ein origineller Kopf, in den wichtigsten Dingen ein bloßer Nachtreter Odos, dessen Verdienste zum Teil er sich . . . . . . zugeeignet hat. Fürwahr, ein schwerer Vorwurf! Ist es aber wirklich so? Was hätte Guido thun sollen? Etwa mit einem ganz neuen, bisher unbekannten „System" hervortreten oder doch wenigstens die alten festen Regeln in andere Worte kleiden? Guido wollte mit seinen Werken nicht glänzen, er schrieb für die Praxis und auch nicht für Gelehrte. Gerb. II. 50 sagt er: „Librum quoque Enchiridion, quem R. Odo abbas luculentissime composuit, perlegat, cujus exemplum in solis figuris sonorum dimisi, quia parvulis condescendi, Boetium in hoc non sequens." Durch dieses Bekenntnis wird also in diesen Punkten der Vorwurf entkräftet, als hätte er sich von Odo etwas unrechtmäßig angeeignet. Weiter schreibt Guido (II. 3): „Offero Musicæ regulas, quanto lucidius et brevius potui, a philosophis explicatas; id solum procurans, quod ecclesiasticæ prosit utili-

---

[1]) Vgl. Vierteljahrsschrift für Musik-Wissenschaft, 1889, 448; 1890, 292; Kirchenmusikalisches Jahrbuch 1892, 21.



tati, nostrisque subveniat parvulis." Ist das eine Schande, sich der kurzen und prägnanten Ausdrucksweise anderer in ein paar Punkten zu bedienen? Thun dies nicht vielfach auch Gelehrte unserer Zeit? Übrigens stehen ja auch heute noch, wo es auf Wahrheit ankommt, alle Gelehrten auf den Schultern ihrer Vorgänger, und es bleibt ihnen nur übrig, das bisherige besser zu begründen oder eine oder die andere Seite ihrer Wissenschaft weiter auszubilden. Darin besteht hauptsächlich ihre Originalität.

Bei der Vergleichung der Schriften Odos und Guidos ist leicht erkennbar, daß Guido die ganze Sache anders behandelt als Odo (der um hundert Jahre früher lebte, wenn überhaupt dieser Odo jener berühmte Abt von Clugny ist, was noch keineswegs völlig aufgeklärt ist); so vollständig, so organisch und klar, wie es Guido thut, kann die Musiklehre nur ein Mann darstellen, welcher Geist hat, und die ganze Musikwissenschaft seiner Zeit völlig in sich aufgenommen und an der Praxis zur Reife gebracht hat.

Und die Erweiterung des Tonsystems auf 21 Töne, die Vervollständigung des Liniensystems zu vier Linien (ein wahres Kolumbusei!), die neue Art, die Knaben im Gesange zu unterrichten, daß sie ferner des Monochords entbehren können, das Verfahren, mittelst der Vokale eine Melodie zu bilden (eine bloß mechanische Spielerei), die Weiterführung der Diaphonie — das alles, meine ich, seien doch auch keine so geringfügigen Originalia!

Das Verdienst der Einführung der vier Linien soll es besonders sein, (wenn ich den Verfasser recht verstehe, cf. S. 5), welches, Odo gebührend, Guido sich widerrechtlich angeeignet habe. Doch ist der Verfasser hierüber in einem großen Irrtum befangen: Odo kommt nicht die Einführung des Vierlinien-Systems zu. Beweiskräftigen Aufschluß hierüber können einzig und allein Odos Schriften geben. Darin ist nicht mit einem Worte von (Noten-) Linien die Rede, selbst keine Andeutung findet sich in denselben vor. (Die Linie, von welcher Gerb. I. 252 gesprochen wird, ist die unter der Saite des Monochords angebrachte Linie, auf welcher die Buchstaben der Oktavreihe angezeigt waren.) Vielmehr schreibt Odo daselbst: „et dum pueris per ipsas litteras aliqua notatur antiphona, facilius et melius a chorda discunt, quam si ab homine illam audirent." Und wieder I. 280 heißt es: „ut eum, qui antiphonarium per monochordi litteras notare debet, qualiter eas distribuat, doceremus. Hieraus geht unbestreitbar hervor, daß Odo mit Buchstaben notierte und nicht der Erfinder der vier Linien sein kann. Dafür haben die Zeitgenossen und alle Jahrhunderte Guido gehalten, und wäre es nicht also gewesen, so hätten die Cluniazenser gewiß Einspruch erhoben. Es gibt ja noch manche alte Antiphonarien, in welchen oberhalb der neumierten Melodie dieselbe mit Buchstaben verzeichnet ist. Lassen wir also dem Mönche Guido den in seinen Schriften dokumentierten Ruhm!

Ein Bedenken habe ich bezüglich der Cheironomie, welche übrigens der Verfasser in sehr interessanter Weise vollständig behandelt. Ich kann nicht recht begreifen, wie dieselbe auf die Bildung der Accente und weiterhin auf die Bildung der Neumen so großen Einfluß gehabt haben mag. Es war ja ganz natürlich, daß man eine Accentsilbe durch ein Zeichen, einen Strich, welcher leichter sichtbar war als ein Punkt, hervorhob, und daß man einen steigenden Ton durch einen aufsteigenden Strich, den fallenden durch einen sich abneigenden Strich, sich beugende Töne mit entsprechenden Zeichen anzeigte. Dazu brauchte man keine Cheironomie. Ich möchte fast glauben, diese Betonung der Cheironomie sei erst in neuester Zeit hervorgerufen worden, seitdem nämlich P. Ambros Kienle seine Abhandlung „Über das Dirigieren mittelalterlicher Chöre" veröffentlicht hat. — [1])

Nicht so ganz zutreffend scheint mir, was S. 85 über den tonus currens oder den Reperkussionston für die Recitation in der lateinischen Kirche gesagt ist, nämlich dieser Ton sei anfänglich a (griechische mese) gewesen, später sei die Tonlage c (und noch später auch noch F) gewählt worden, so daß also das ganze Tonsystem um eine kleine Terz in die Höhe trat. — Meine Ansicht hierüber geht dahin, daß vom Anfang der Kirche an verschiedene Inter-

[1]) Brambach W., Gregorianisch. Leipzig 1895, p. 25, 26. — Vierteljahrsschr. für Musik-Wissenschaft, 1885, p. 158.



punktionsformeln vorhanden waren, von denen die einen einen ganzen, die andern einen halben Ton unter dem tonus currens hatten; bei ersteren kann a, bei letzteren der Ton c auch F als Repercussionston angenommen werden. Die Repercussionstöne bei den Psalmen ergeben sich aus den Tonarten, deren Dominanten sie sind. Wie die Psalmenschlüsse vordem, d. h. ehe uns schriftliche Aufzeichnungen dieselben bekannt gegeben haben, beschaffen waren, wissen wir nicht; mit ihnen steht der verschiedene tonus currens in nächster Verbindung. Jedenfalls aber fand dadurch, daß auch — nicht durchgehends — der Ton c als tonus currens auftrat neben a, noch keine Verschiebung des ganzen Tonsystems statt; denn es war keine Transposition, sondern der Sitz eines andern Repercussionstons, welcher einen halben Ton unter sich forderte; daß jeder Recitator in einem Tone recitieren werde, welche seiner Stimmlage am angemessensten ist, versteht sich wohl von selbst und hat hieher als bloße Transposition keinen Bezug. S. 95 heißt es: „Es entstand sogar in Anlehnung an die antike Interpunktion eine neue Neumenschrift, die Punktneumen (neumes à points superposés).“ Ich kann das nicht glauben; denn es ist etwas so Natürliches, Punkte (oder liegende Strichlein) als Symbole der Töne übereinander oder untereinander zu setzen je nach dem Auf- oder Absteigen der Töne, daß man sich nicht erst an die alte Interpunktion zu wenden braucht, um ein Vorbild zu haben. Was sich auf ganz natürliche Weise gibt, soll man nicht auf andere Art erklären wollen.

Nicht recht verständlich ist mir die S. 97 gegebene „bedeutsame“ Unterscheidung zwischen Recitation und Psalmodie. „Der Lese- oder Lektionston, heißt es, ist, wie schon sein Name genugsam zeigt, zum Vorlesen aus einem Buche bestimmt, während die Psalmodie eine freie Recitation von (auswendig gelernten) Psalmen ist. Bei dem Vorlesen aus dem Buche war der Vortragende gebunden, also nicht Herr seiner Recitation in derselben Weise, wie beim Vortrage. Die freie Recitation ist ganz naturgemäß auch freier und daher reicher in den Tonfällen, deren sie sich bedient. Zugleich aber ist dieser Umstand entscheidend für die Zeichengebung, denn falls hier oder dort eine solche in Anwendung kommen sollte, so war der Lesevortrag auf schriftliche Zeichen angewiesen, die freie Recitation der Psalmodie aber auf frei bewegte Zeichen, auf die Cheironomie. Hiebei haben wir die beiden Gebiete der Accente oder schriftlichen Tonsymbole, und der Neumen oder bewegten Tonsymbole genau gegeneinander abgemessen.“

Wenn wir die Sache genau beim Lichte betrachten, so ist kein wirklicher Unterschied zwischen dem Recitator und dem Psallierenden, jeder ist an die betreffenden Formeln gebunden. Daß die Psalmen in alten Zeiten auch auswendig gesungen wurden, thut nichts zur Sache, damit ist der Gesang noch kein „freier“ geworden, selbst nicht beim Chorführer, welcher an die geschriebene Vorlage sich zu halten hatte und den ersten Vers vorsang und nicht cheironomierte, und so den richtigen Ton (Psalm-Melodie) dem Chore zur Kenntnis brachte.

So viel ich weiß, hat der IV. Psalmton (S. 102) von jeher die Dominante a, nicht c. Dies geht auch deutlich aus der Erklärung des Guido von Chalis, Schülers und Mitarbeiters des heiligen Bernhard, hervor. Vgl. Coussemaker Script. II. 180 b., wo im beigegebenen Beispiel irrig der Schlüssel auf die vierte, statt auf die dritte Linie gesetzt ist.

Im 12. Kapitel hat die Cheironomie den Verfasser entschieden auf unrichtige Wege geführt. Er glaubt, die Tonformeln, welche über den Buchstaben des hebräischen Alphabets stehen, wodurch einige Psalmen und die Lamentationen in Strophen geteilt werden, seien für die Cheironomie bestimmt gewesen; diese hätte der Chorführer zur Angabe der Tonhöhe und des Stimmumfangs vorgesungen. Die Psalmen werden nie mit Einmischung dieser Buchstaben je gesungen worden sein, die Lamentationen sind ein Einzelgesang, wozu es keines Chorführers bedurfte.

Ebenso unrichtig ist, daß später, als ein Psalm auf einige oder gar bloß einen Vers eingeschränkt wurde, habe man ihn mit einer concentischen Antiphon umgeben, dabei trat die Intonationsformel zwischen Antiphon und Psalmvers zur Vermittlung, und wurde mit EVOVÆ bezeichnet. In Wirklichkeit verhält sich die Sache ganz anders. Eine Einschränkung eines Psalmes



auf einen Vers (mit Gloria Patri) fand nur statt beim Introitus der Messe, bei Asperges und Vidi aquam; diese Psalmverse hatten ihre eigenen, gezierteren Melodieen, welche häufig über dem ausgeschriebenen Verse mit Neumen verzeichnet sind. Öfters auch sind nach den Anfangsworten bloß die Vokale der folgenden Worte angegeben. EVOVÆ kommt hiebei niemals vor, wohl aber, wenn ein ganzer Psalm zu singen war, wie im Chorofficium, stand jederzeit nach der Antiphon die Finale, der Schlußfall des betreffenden, der Antiphon entsprechenden Psalmtones mit evovæ angezeigt.

Ebenso irrig ist es, zu sagen, „ein späterer und im Grunde irrtümlicher Gebrauch ist es, die Eingangs- als Schlußformel anzusehen und zu gebrauchen.“ (S. 109.) Weil z. B. der Accentus finalis (bei Lossius) ganz gleiche Töne hat, wie die vom cassinensischen Manuskripte angegebene cheironomische Formel (Serenimpha) in ihrem zweiten Teile, hält sich der Verfasser zu solcher Annahme berechtigt. Doch ist dies nicht richtig; diese Accente oder Interpunktionsformeln haben sich ganz frei gebildet, unabhängig von der Cheironomie, über welche alle Schriftsteller vom 8. Jahrh. an ein völliges Schweigen beobachten.

Wiederum kann ich nicht zustimmen, daß die Finalklauseln, ein ausgedehnteres Pneuma, auch Tropus, Modus, Tenor, allgemein genannt wurden. Guido bemerkt, daß derlei Namen oft abusive einer für den andern genommen werden. Modus wäre eigentlich, was wir jetzt Tonart nennen; Tenor, bloß bei Guido vorkommend, will in diesem Falle vorkommend, nur die Dehnung der letzten Silbe, mora ultimæ vocis, besagen. Tropus war das am meisten gebrauchte Wort (obwohl es der Lateiner mit modus übersetzt), um gewisse Tonformeln zu bezeichnen, durch welche das Wesen einer Tonart gut und leicht erkannt werden konnte; als Memorialtexte waren ihnen gewöhnlich die acht Seligkeits-Sprüche unterlegt, vor dem 10. oder 11. Jahrhdt. griechische Silben, z. B.: Nonanneane. Diese Formeln oder neumæ, wie sie Guido auch nennt, waren nie den Gesängen selbst beigesetzt, sondern finden sich bloß in den Tonarien aufgezeichnet, d. h. in Verzeichnissen von Gesängen, von denen jedoch nur die Anfangsworte angegeben sind. (Vgl. Gerb. Script. II., 79. Coussemaker, Script. II., 1—73.)

Dann verwechselt der Verfasser dieses Gruppen-Neuma mit den Psalmenausgängängen, welche oft auf den Rand des Blattes geschrieben waren und mit der eigentümlichen Weise, wie die Melodie einer Sequenz (wenn sie den wirklichen Jubilus eines Alleluja darstellte), neben den Text gesetzt, dieser aber bloß mit / oder — bezeichnet war, je nachdem ein aufwärts oder abwärts gehender Ton auf eine Silbe traf.

Dieses erklärende Gruppen-Neuma glaubt der Verfasser auch manchmal versteckt, indem am Schlusse ein paar Anfangswörter mit Neumen gesetzt seien. Ich kenne den Codex 484 von St. Gallen nicht näher, aber ich vermute (und glaube mich nicht zu täuschen), daß diese Anfangswörter nichts anderes sind, als die Schlagwörter, welche nach dem Verse der Responsorien überall angebracht sind und auf die Repetition des ℞. vom asteriscus an hinweisen. Früher, als die Offertorien und Communiones noch aus mehreren Versen bestanden, wie es jetzt im Requiems-Meßformular der Fall ist, kam solches auch da vor.

Daß die griechische Musik im 8. und 9. Jahrhdt. auf die liturgischen Gesangsweise der lateinischen Kirche großen Einfluß hatte, ist sicher, und nach meiner Anschauung begann dieser Einfluß schon unter Gregor II. oder Gregor III., zu welcher Zeit viele griechische Mönche nach Rom kamen. Dadurch erklärt es sich leichter, daß man kein ähnliches Neumen-Manuskript aus älterer Zeit, wie die St. Gallener, und eine Tonlehre nach dem Tonsystem des 9. und 10. Jahrhunderts auffinden kann.

Hucbald hat uns die Tropen seiner Zeit überliefert, sie sind nicht einfach den griechischen Oktavgattungen nachgebaut und stehen nicht unabhängig von den nunmehr feststehenden acht Tonarten und Oktavgattungen da, sondern wurzeln ganz in ihnen. Und wenn Hucbald (Gerb. I. 213) den zum Chore Verpflichteten zur großen Schuld (nicht Verbrechen, culpabile) anrechnet, wenn sie die octo toni nicht kennen, so versteht er nicht bloß diese Tropen darunter, sondern auch zugleich die Einrichtung und Eigentümlichkeit eines jeden Tonus, jeder authentischen und plagalen



Oktavreihe oder Tonart, wie er selbst gleich darauf es angibt. Und dann führt er ob prolixitatem, um kurz zu sein, nur die Behandlung der Psalmenverse im richtigen Anschlusse an ihre Antiphonen vor, von welchen er nur einige, und davon nur einige Worte angibt. Der Verfasser hat dabei ganz unrichtig übersetzt. „Porro illos modos, per quos psalmi ad antiphonas modulantur," heißt nicht: „jene modi, mit denen man Psalmen nach Antiphonen-Weise moduliert", sondern die modi, Formeln, nach welcher die Psalmen, welche zu den Antiphonen gehören und diesen bezüglich des Tones (Tonart) entsprechen müssen, gesungen werden.

Der Verfasser hat sich von der Cheironomie so fesseln lassen, daß ihm selbst Hucbalds Lehre über die modi, toni (Tonarten) aus den Augen geschwunden ist; ohne diese modi hängen sowohl die Repercussions-Töne als auch die Tropen und das Melodiebildungsgesetz in der Luft; letzteres Gesetz beruht auf den Eigentümlichkeiten der Tonarten, die Tropen sind nur der praktische Ausdruck davon.

Die Formeln, unter welchen die Buchstaben EVOVÆ stehen, dienen nicht zur Kenntnis der Tonart, in der sich der Psalmengesang bewegen soll, denn diese wird durch die Antiphon bestimmt, die Formel aber ist die Finale des betreffenden Psalmtones, und dient ebensowenig zum bloßen Vokalisieren, wie die Neumengruppen, unter denen aevia steht.

Nun zum Schluß! Nach des Verfassers Ansicht stand bis zum Anfange des 9. Jahrhunderts der accentischen Rezitation der melodische, ganz oder vorzugsweise von Vokalisen gebildete Gesang höchstens nur geduldet gegenüber. Durch die Sequenzen soll aber dieses Verhältnis auf Kosten der Recitation gänzlich umgeändert worden sein. Was sind Sequenzen? In älteren Zeiten benannte man so die vokalisierenden Jubilen, welche dem Alleluja folgten oder angehängt waren. Seit Notker Balbulus versteht man darunter hymnenartige Dichtungen, Loblieder auf Gott und die Heiligen, welchen anfänglich Notker die genannten Jubilen als Melodie anpaßte, so zwar, daß auf jede Silbe nur ein Ton traf. Bald aber benützte er bloß mehr die Melodie des Wortes Alleluja allein und bildete die weiteren Melodieen frei.[1]) Sollten diese an sich so einfachen Gesänge im Stande gewesen sein, der accentischen Recitation so viel Eintrag zu thun?

Ich glaube, hier hat sich der Verfasser zu sehr der Phantasie überlassen; denn das sind doch nur Hyperbeln, wenn es S. 115 heißt, nachdem die Sequenzen die Gutheißung des Papstes Nikolaus (um 860) erhalten, errangen sie sich den Beifall der ganzen Welt. „Nun sang sie Jedermann und alle Welt dichtete und komponierte Sequenzen, so daß die Kirche schließlich dagegen einzuschreiten für nötig fand. . . . Auch durch die strengsten Gebote waren sie nicht auszurotten." Die Sequenzen Notkers fanden Gefallen und große Verbreitung, und fanden viele Nachahmer. Aber so schnell und in dem Sinne, wie sich der Verfasser die Sache denkt, ging es doch nicht. Der Glaubenseifer dieser Zeit und der folgenden Jahrhunderte, welcher gerne nach einem neuen Mittel griff, um seiner Verehrung Gottes und der Heiligen noch höheren Ausdruck zu verleihen, fand ein solches Mittel zu seiner Bethätigung in der neuen Sangesweise. Die Sequenzen Notkers bargen dann einen reichen Inhalt von tiefer Frömmigkeit und zarter Andacht, welcher durch frommen Gesang noch mehr gehoben wurde. Übrigens wurden die Sequenzen nur an Festtagen und bei feierlichen Gelegenheiten gesungen. Wenn spätere Nachahmer Notkers inhalts- und poesielose Sequenzen mit ebenso geistlosen Melodien schufen, so haben Provinzialkonzilien recht gehandelt, wenn sie dagegen einschritten. An ein „Ausrotten" dachte auch Pius V. nicht.

Die Sequenzen hatten aber nicht die Folge, daß sich aus ihnen erst der concentische, melodische Stil entwickelte; dieser war um diese Zeit schon vorhanden. Die Hymnen hatten den nämlichen melodischen Stil und existierten schon lange. Ferner deutet darauf hin, daß im 9. Jahrh. die Tonarten mit ihren Tropen gelehrt wurden, welche selbst mit ihren griechischen Silben Noane etc. eine ordentliche Melodie darstellten und welche, wenn es sich um

[1]) Es ist nicht zutreffend, wenn der Verfasser sich die einzelnen Silben des Alleluja mit vielen Noten überhäuft denkt, „daß man sie manchmal nicht mehr überschauen kann". Jeder neumierte Kodex wird ihn vom Gegenteil überzeugen.



bloß psalmodischen Stil handelt, unnötig sind. Aurelian spricht deutlich von einem Unterschiede zwischen Antiphonen, Offertorien u. s. w. und der mit ihnen verbundenen Verse. Hucbald († 940) bringt als Beispiele Teile von Antiphonen, welche nichts weniger als Recitationen sind und heutzutage noch gerade so lauten. Zwischen Hucbald und Notker († 912) ist aber der Zeitabschnitt viel zu kurz, als daß eine solche Umgestaltung des Musikwesens und der Antiphonarien möglich gewesen wäre. Diese wenigen Gründe mögen zeigen, daß die Sequenzen Notkers die behauptete Wirkung nicht hatten.

Wie oben gesagt, ist das Werk Dr. O. Fleischers ein Werk von hervorragender Bedeutung. Um so mehr ist zu bedauern, daß sich so große Irrtümer, namentlich im 12. Kapitel (welches einer vollständigen Umarbeitung bedarf) eingeschlichen haben. Allerdings dürfen wir dem Verfasser diese Fehler nicht so hoch anrechnen, da sie teils aus seiner Überschätzung der Cheironomie, teils daraus hervorgegangen sind, daß er als Protestant nicht so tief in die Liturgie der katholischen Kirche eingeweiht sein konnte.

Metten. P. **Utto Kornmüller,** O. S. B.

Kleinere Referate und Anzeigen.

Bunte Blätter von A. W. Ambros. Zweite verbesserte Auflage, herausgegeben von Em. Vogel; Leipzig, Leuckart.

Wer kennt sie nicht diese herrlichen Gebilde und Blüten eines reichbegabten, mit einem seltenen Wissensschatz ausgestatteten, durch alle Gebiete der schönen Künste wandernden und führenden Meisters Dr. A. W. Ambros? Sie erschienen zuerst im J. 1872 und 1874 und boten Musikern wie Kunstfreunden neue Anregung, schöne Erinnerung und reiche Belehrung. Die beiden Bändchen, wie alles von Ambros Geschriebene, von der Vorrede bis zur letzten Seite geistsprühend, trugen damals den Nebentitel: „Skizzen und Studien für Freunde der Musik und der bildenden Künste.“ Die zweite von Dr. Em. Vogel besorgte Ausgabe enthält in einem einzigen Bändchen von 291 Seiten nur diejenigen Abschnitte, welche musikalische Fragen behandeln; vielleicht will die Firma jene Aufsätze über bildende Künste in einem eigenen Bändchen folgen lassen. Was seit zwanzig Jahren an wissenschaftlichen oder historischen Ergebnissen zu Tage gefördert worden ist, wurde von dem als Bibliograph rühmlichst bekannten Herausgeber in kurzen Anmerkungen beigefügt, kleinere Ungenauigkeiten oder mangelhafte Zitate, sowie kleinere Fehler sind von ihm berichtigt, bezw. ergänzt. Im übrigen ist das Original pietätvoll gewahrt und auch für den Kirchenmusiker unendlich viel Lehrreiches und Anregendes enthalten, z. B. in den Kapiteln: „Musikalisches aus Italien“, „Abbé Liszt in Rom“ (zu diesem Kapitel könnte auch Referent interessante Einzelheiten berichten, da er zu jener Zeit oft mit Ambros und Liszt dortselbst im lebhaftesten Verkehr stand), sowie in den Essais über die „Messe solennelle von Rossini“, „musikalische Wasserpest“, „Franz Lachners Requiem“ u. s. w. Es wird keinen gebildeten Musiker gereuen, die mit dem Portrait von Dr. W. Ambros geschmückten „Bunten Blätter“ recht oft zu lesen und wieder zu lesen.

F. X. H.

Dr. W. Bäumker. Ein deutsches geistliches Liederbuch mit Melodieen aus dem XV. Jahrhundert. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1895.

Geistliche Lieder aus dem XV. Jahrhundert — sind immer eine freudig begrüßte litterarische Gabe, weil ja eine neue Bestätigung der kirchen- und kulturgeschichtlichen Thatsache, daß dieses Jahrhundert das fruchtbarste für die Entwicklung des Kirchenliedes gewesen. Jansen, I. 217. „Im Papsttum,“ sagte Martin Luther in einer seiner Predigten, „hat man feine Lieder gesungen.“ Obige Papier-Handschrift aus dem Cisterzienserstifte Hohenfurt in Böhmen ist um so willkommener, da sie — vom Anfange der sechziger Jahre bis zum Anfange der neunziger — verloren war. Wolkan-Czernowitz in seiner „Geschichte der deutschen Litteratur in Böhmen“, 1894, III. 219, bedauert bereits in öffentlicher Klage ihr Verschwundensein. Dr. Bäumker gibt diese böhmische Liederurkunde in bayrisch-österreichischem Dialekte aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts nach jenen Grundsätzen heraus, von denen er „bei den niederländischen geistlichen Liedern nebst ihren Singweisen“ aus-



ging: Text und Singweisen werden wort- und notengetreu mit allen Inkonsequenzen der Orthographie wiedergegeben. Moderne Interpunktion und die Verwendung des Fünflinien-Systems mit dem Violinschlüssel erleichtern das Lesen und Benützen der Handschrift. Den kritischen Apparat, Wort- und Sacherklärungen bringen die Anmerkungen am Schlusse des Buches.

Die Publikation dieser textlich und melodisch charakteristischen Lieder ist in der That für die Geschichte des geistlichen Liedes und der religiösen Litteratur in der vorreformatorischen Zeit von nicht geringer Bedeutung. Der erste Teil des Liederbuches enthält sogenannte Rufe, „die Jugendgeschichte Jesu und die Passion" in 11 und 28, das sind 39 Liedern. Rufe wurden bekanntlich so vorgetragen, wie man von Alters her die Allerheiligen-Litanei zu singen pflegt. Der Inhalt ist zum größten Teile der heiligen Schrift entnommen; manches ist nicht biblisch und gehört der christlichen Tradition an. Das ist besonders hervorzuheben, daß viele Partieen der Passion in kräftiger und realistischer, oft auch in zarter und gemütvoller Sprache ungemein anziehend und ergreifend dargestellt sind. Auf die Gestaltung der Lieder im zweiten Teile der Handschrift (Lieder von der Bekehrung des Sünders, Weihnachts-, Krippen-, Osterlieder, der „geistliche Garten", das letzte Lied des Dichters vor seinem Ende) hat die christliche Mystik des Mittelalters ihren bestimmenden Einfluß ausgeübt; sie sind nach dem Gesichtspunkte des Weges der Reinigung (40—51), der Erleuchtung (bis 60), der Einigung (bis 68) verfaßt. Wer war der Dichter, „der große Sünder, der zwanzig oder dreißig Jahre der Welt diente und sich dann zu Gott kehrte"? Nach vorhandenen Federzeichnungen und Andeutungen im Texte ein Laie, ein Gelehrter (Doctor). Jedenfalls war er ein nicht unbegabter Dichter, der uns in der Schilderung der Seelenbestimmungen alle Leiden und Freuden eines von Gott geschiedenen und zu ihm zurückgekehrten Herzens in edler, naiver und gemütvoller Sprache offenbart. Ein kräftiger Realismus waltet in den Liedern von der Hölle, vom jüngsten Gerichte; seine Marienlieder mit duftigen Bildern sind sehr zart gehalten. Singweisen enthält die Handschrift (bei 79 Liedern) im ganzen 38 — im ersten Teile 5 Ruf-Melodieen, im zweiten „geistliche Lieder, doch in weltlichen Weisen". Um die anstößigen Texte der weltlichen Lieder zu beseitigen, „daß das Volk der groben Lieder Sag von sich abwerfen möge", und die meistens sehr schönen Melodieen zu retten, dichtete man bekanntlich die weltlichen Texte geistlich um (Kontrafakta); die weltlichen Liedweisen behielt man bei. Auch ganz neue Texte ohne Anklänge an das weltliche Lied dichtete unser „großer Sünder".

Übrigens vertritt Dr. Bäumker die Ansicht, daß das Liederbuch nicht Original, sondern die Kopie sei von einer anderen Handschrift, angefertigt von einem Mönche des Klosters Hohenfurt in Böhmen.

Landshut. **Dr. Ant. Walter.**

History of English Music. By Henry Davey. London. J. Curwen & Sons. XV u. 518 S. 6 Sh.

Dieses Buch ist eine hervorragende Erscheinung. Seit Hawkins und Burney ihre schwerfälligen aber nützlichen Werke herausgegeben, ist in England auf dem Gebiete der Musikgeschichte herzlich wenig geschehen. Parry's vorzügliches Buch „The Art of Music" könnte hier genannt werden; aber es ist doch mehr Geschichtsphilosophie als Geschichte. Jetzt besitzen wir durch Davey's Buch endlich eine von einem Engländer geschriebene Geschichte der Musik, die sowohl für den gewöhnlichen Leser als für den Forscher vom größten Wert ist. Der Verfasser ist seiner Aufgabe wohl gewachsen; er hat einen weiten Blick und ein scharfes Urteil, anziehende Darstellungsgabe und das nötige Wissen. Er nimmt es ernst mit seiner Aufgabe, und beschäftigt sich demgemäß hauptsächlich mit der Vergangenheit, indem er das Werden der Musik in Großbritannien und Irland nachzuweisen sucht. Er hat fleißig in Archiven und Bibliotheken geforscht und eine Masse von neuen Einzelheiten zu Tage gebracht. Das bibliographische und biographische Material ist hier so vollständig wie zur Zeit möglich, und in bequemster Form zusammengetragen. Das Buch ist für jeden, der sich mit englischer Musikgeschichte beschäftigt, unentbehrlich.

In der Vorrede bemerkt der Verfasser, daß die Kompositionen des 15. und 16. Jahrhunderts meist nur in Stimmen vorliegen, und nur weniges in Partitur gebracht ist. Die Kapitel, welche diesen Zeitabschnitt behandeln, sind also mehr bibliographischer als musikalischer Natur. Dem künftigen Forscher ist der Weg gewiesen, sein Material zu finden. Aber ehe dasselbe für die Geschichte der wirklichen Ent-

wicklung der Musik nutzbar gemacht werden kann, bedarf es erst fleißiger Arbeit, und wir hoffen mit dem Verfasser, daß es ihm gelingen werde, „alle bekannten englischen Kompositionen des 15. und 16. Jahrhunderts einer systematischen Prüfung zu unterwerfen und vielleicht eine Auswahl der bedeutendsten zu veröffentlichen."

„Die Kunst der musikalischen Komposition ist eine englische Erfindung." Mit diesen Worten eröffnet der Verfasser sein Buch. „Die Musikgeschichte kann in drei Perioden von je 161 Jahren eingeteilt werden. Die erste (1400—1561) war die Englische Periode, wenn auch im mittleren Abschnitt derselben die Engländer von den Niederländern übertroffen wurden." Das erste Kapitel widmet Davey der Zeit, die dem eigentlichen Beginn der „Musik" vorausgeht. Nach einigen interessanten Bemerkungen über die eigentümliche musikalische Veranlagung der verschiedenen Raçen, welche die britischen Inseln bewohnen, gibt er kurze Notizen über Musikübung, Instrumente und Theorie in der Zeit bis zum Ende des 12. Jahrhunderts. Über den Choralgesang in England erfahren wir nicht viel, außer der merkwürdigen Notiz, daß „im Jahre 668 Theodor von Tharsus und Hadrian von Neapel nach England kamen und den ambrosianischen Choral lehrten". Dagen sind die Neumen-Handschriften gewissenhaft aufgezählt. Der Verfasser bemerkt als eine Eigentümlichkeit einiger dieser Handschriften, die Neumen seien sorgfältig so gestellt, daß sie durch ihre Höhe und Tiefe die Höhe und Tiefe der Töne andeuten. Eine Probe dieser Neumenschrift ist in der Musical Notation of the Middle Ages veröffentlicht. (Pl. III.) Das Ergebnis der musikalischen Entwicklung am Ende des 12. Jahrhunderts ist folgendes: „In der Kirchenmusik wurde Harmonie mit Syncopation und Hocketus angewandt, anscheinend mit Begleitung verschiedener Instrumente. Der Volksgesang in Wales war harmonisch, in Nord-England aber zweistimmig. In der Instrumentalmusik waren die Iren den andern Volksstämmen weit überlegen, aber die Schotten begannen ihnen gleich zu kommen. Die Orgel, der Dudelsack, die Harfe und verschiedene Saiteninstrumente waren in allgemeinem Gebrauch, die letztgenannten wurden mit dem Bogen gespielt."



Aus der Zeit vom Ende des 12. bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts ist auf dem Gebiete der Komposition nicht viel zu erwähnen, außer dem merkwürdigen Kanon „Sumer is icumen in", den Davey des längeren würdigt. „Wie der Morgenstern musikalischer Komposition, glänzend, aber einsam, lange vor der vollen Herrlichkeit, die im 15. Jahrhundert in England anbrach", erscheint diese „Rota", unerklärbar inmitten der anderen Werke, die uns aus diesem Zeitraum überliefert worden sind. „Kein anderer Kanon ist bekannt bis zu dem kleinen „Round", der im Jahre 1453 zu Ehren des John Norman, Lord Mayors von London, komponiert wurde." Als Komponist muß bis auf weiteres John von Fornsete (Forncett in Norfolk) gelten, der 1239 starb. Die Handschrift, die das Stück enthält, ist wahrscheinlich um 1226 geschrieben worden.

Weiterhin erhalten wir dankenswerte Notizen über die mittelalterlichen Theoretiker Englands, namentlich Johannes Cotto, Joannes de Garlandia, Walter Odington, Simon Tunsted (dessen Quartum Principale Davey für das Werk hält, welches Ravenscroft als Dunstable's Mensurabilis Musica citiert), Johannes de Muris und John Hanboys. Eine lehrreiche Abhandlung über die Volksmusik des Mittelalters beschließt dieses erste Kapitel.

Mit großer patriotischer Begeisterung eröffnet der Verfasser das zweite Kapitel, das von der Erfindung der Polyphonie (1400—1453) handelt. Hier steht ja im Vordergrunde der Engländer John Dunstable, den Haberl wieder in seine Rechte als „Vater der Polyphonie" eingesetzt hat.[1]) Dunstable ist, wie Davey vermutet, zwischen 1380 und 1400 geboren, wahrscheinlich um 1380. Über sein Leben ist herzlich wenig bekannt. Davey hält es für ausgemacht, daß er in Heinrich V. Kapelle war und mit dem König Frankreich und vielleicht auch Italien bereiste. Er starb am 26. Dezember 1453 (nicht 1458). Der Verfasser gibt eine vollständige Liste seiner Kompositionen, soweit sie bis jetzt bekannt sind. Allein da die meisten der fast die Zahl hundert erreichenden Kompositionen nur in Stimmenheften vorliegen, so kann über seinen Stil und namentlich über die Frage, worin das eigentlich Neue in seiner Arbeit bestehe, wenig gesagt werden. Als eine weitere Schwierigkeit, Dunstable's besondere Verdienste zu würdigen, beklagt Davey die Thatsache, daß aus der unmittelbar vorhergehenden Zeit so wenig Kompositionen erhalten sind. In dieser Beziehung dürfte eine Entdeckung von Bedeutung sein, die Charles Stainer vor kurzem in Oxford

[1]) Bausteine für Musikgesch. I. B. Wilh. Dufay, S. 112.

gemacht hat. Es handelt sich um ein Manuskript in der Bodleian Library, Oxford, das 282 Seiten Vokalmusik enthält. Sir John Stainer, der Vater des vorgenannten, hielt einen bedeutsamen Vortrag über dieses Manuskript vor der Musical Association am 12. November vor. J., der jedenfalls in den Sitzungsberichten der Gesellschaft (Proceedings of the Mus. Assoc.) veröffentlicht werden wird. Das Manuskript, gegen Ende des 15. Jahrhunderts geschrieben, enthält hauptsächlich Kompositionen von Dufay und Binchois; von Dufay allein 38 drei- und vierstimmige französische Lieder, nebst einigen italienischen Liedern und Kirchenkompositionen. Daneben enthält der Kodex aber auch ältere Musik; unter anderm Kompositionen von Johannes Tapissier, Johannes Carmen und Johannes Césaris, den drei Komponisten, die Martin le Franc in seinem oft citierten Gedichte als die besten Pariser Meister vor Dufay und Binchois erwähnt. Eine Vergleichung dieser Kompositionen mit denen von Dunstable, Dufay und Binchois dürfte etwas mehr Licht in das unaufgeklärte Dunkel bringen.

Nach Dunstable verloren die Engländer den Vorrang auf dem Gebiete der Musik, und die Niederländer traten in den Vordergrund. Die Ursache dieser Erscheinung ist nach Davey, daß die englischen Komponisten nicht auf Fortschritt sannen, sondern sich mit Nachahmung des von Dunstable erreichten begnügten. Die äußeren Verhältnisse in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts waren günstig genug. Die Könige waren freigebig in Förderung der Kunst. Außer der königlichen Kapelle, die fortbestand, gab es noch verschiedene andere dotierte Chöre. So hatte der Herzog von Buckingham 18 Sänger und 9 Knaben, Kardinal Wolsey 32 Sänger, Magdalen College in Oxford 24. Die Hauptaufgabe dieser Chöre war bei dem täglichen Hochamt zu singen. Daneben hatten sie auch für Unterhaltung bei Gastmählern und andern Festlichkeiten zu sorgen. Auch die um diese Zeit erfolgte Einführung von Universitätsgraden für Musik beweist das Interesse für diese Kunst. Gegen Schluß des Jahrhunderts aber begann eine frische musikalische Thätigkeit, in deren Vordergrund Dr. Fayrfax steht. Dieser muß zwischen 1450 und 1470 in Bayford, Herfordshire, geboren worden sein. Er wurde 1504 von der Universität Cambridge zum Doktor der Musik gemacht, war Mitglied der königlichen Kapelle, und starb im Februar 1529. Neben Fayrfax sind Gilbert Banastir, Richard Davy und William Cornyshe besonders bemerkenswert. Über diese wie über manche andere Komponisten erhalten wir mannigfaltige Nachrichten. Der Unterschied zwischen dieser englischen Schule und den Niederländern liegt nach Davey hauptsächlich darin, daß sie rhythmisch einfacher sind und den Kanon sehr selten anwenden. Zugebend, daß diese englischen Meister den höchsten Flug Josquin's nicht erreichen konnten, legt der Verfasser Wert darauf, daß sie die einzigen Komponisten dieser Zeit außer den Niederländern waren, und daß, während alle übrigen Länder auch die ausübenden Musiker von den Niederlanden bezogen, England seinen Bedarf selbst deckte. Die zahlreichen musikalischen Manuskripte dieser Periode sind aufs genaueste beschrieben. Wir notieren aus dem Inhalt eine Passion von Richard Davy, „bei weitem die älteste bekannte Passion.“ Als eine Merkwürdigkeit wird angegeben, daß in einem Kodex sieben Messen mit dem Kyrie beginnen — in der Regel beginnen die Messen englischer Komponisten mit dem Gloria.

Als Hauptverdienst der Engländer während dieser Periode rühmt Davey die Erfindung der Instrumentalkomposition. Die Begründung dieses Anspruches liegt in drei Kompositionen für das Virginal, die um das Jahr 1510 geschrieben sind. Das längste dieser Stücke, das auch vom technischen Standpunkte das wichtigste für die Geschichte der Instrumentalkomposition ist, hat den Namen des Komponisten Hugh Aston beigeschrieben. Davey hat kein Bedenken, auch die beiden andern ihm zuzuschreiben und hält ihn für identisch mit einem Hugh Aston, der, in Lancashire geboren, 1505 in Cambridge zum „Master of Arts“ promovierte, schließlich Archidiakon von York wurde und im Dezember 1522 starb. „Aston's Erfindung der Instrumentalkomposition war eine englische That, die nur durch Dunstable's Erfindung des polyphonen Stiles übertroffen ist.“ „Er ist von hinnen gezogen, aber sein Einfluß macht sich noch jetzt auf der ganzen Welt fühlbar. Wenn ein Kind die Tonleiter übt, wenn ein hervorragender Klavierspieler ein Beethovensches Konzert spielt, so wiederholen sie Tonfiguren, die Hugh Aston zuerst angewandt hat.“

Das vierte Kapitel „Die Reformation: Von der Aufhebung der Klöster bis zur Zerstörung der Armada (1536—88)“ beginnt mit einer traurigen Schilderung des schädlichen



Einflusses, den die Glaubensänderung auf die Musik hatte: Über sechshundert Klöster wurden aufgehoben, und damit ebensoviele Chöre zum Schweigen gebracht, Bibliotheken wurden verschleudert, und so kostbare Musik-Handschriften zerstört, Orgelpfeifen wurden eingeschmolzen, und Glocken für ihren Metallwert verkauft. Viele der Reformatoren waren abgesagte Feinde der Musik, und für eine Zeit schien man geneigt, den Gesang ganz aus der Kirche zu verbannen; doch erhielt bald eine mildere Anschauung die Oberhand. Einen großen Einfluß auf die englische Kirchenmusik hatte aber die Forderung der Reformatoren, daß die Musik einfach sein solle, um die Verständlichkeit des Textes zu ermöglichen. Diese Forderung größerer Einfachheit kam der Kunst einigermaßen zu gute, aber bis in ihre äußersten Konsequenzen durchgeführt, wurde sie zum Fluche für die englische Kirchenmusik der Folgezeit. Das Bestehen auf durchgängiger Homophonie, auf durchaus gleichzeitigem Aussprechen der Worte durch alle Stimmen wurde zu einer Fessel, welche die englische Kirchenmusik niederhielt, und aus der sie sich, trotz verschiedener Versuche, bis heute noch nicht ganz befreit hat. Es ist nicht möglich, sagt Davey, ein längeres Stück rein homophon zu schreiben und interessant zu bleiben. Weder Palestrina, noch Bach, noch Mozart, noch Beethoven wären dieser Aufgabe gewachsen gewesen. Trotzdem war diese Periode „das goldene Zeitalter" der englischen Musik. England marschierte in dieser Zeit wieder an der Spitze der Nationen. Freilich waren die Hauptvertreter der englischen Musik, wie Tye, Tallis, Farrant, Shepherd, Edwards, Whyte, Persons, vor der Reformation geboren und erzogen, und selbst der etwas spätere Byrd blieb bis zum Ende treuer Katholik. Auch liegt ihr Hauptverdienst nicht in dem, was sie für den anglikanischen Ritus komponiert haben, sondern in ihren kontrapunktischen lateinischen Werken. Selbst Tallis, der „Vater der englischen Kathedralmusik", dessen „Preces" täglich in den anglikanischen Kirchen gesungen werden, muß nicht nach seinen homophonen englischen, sondern nach seinen polyphonen lateinischen Kompositionen beurteilt werden, wenn ihm volle Gerechtigkeit widerfahren soll.

Die eigentümliche Form des anglikanischen „Service" entwickelte sich dadurch, daß die Messe, oder das in der anglikanischen Kirche deren Stelle einnehmende „Communion Service" allmählich an Bedeutung verlor, und dafür das Officium mehr in den Vordergrund trat. Mit der Zeit wurden denn für den Morgengottesdienst das Te Deum und Benedictus, für den Abendgottesdienst das Magnificat und Nunc dimittis die einzigen Teile, die eine reichere musikalische Ausgestaltung erhielten, und gewöhnlich bedeutet daher ein „Service" die Komposition dieser vier Stücke. Außerhalb des eigentlichen Rahmens der Liturgie steht die „Anthem", eine Art Motett als „Einlage". Viele, und zwar die besten der Anthems des 16. Jahrhunderts sind reich kontrapunktisch ausgestaltet. Aber diese waren in der Regel Bearbeitungen lateinischer Motetten.

Davey behauptet nicht, daß Tye oder Tallis, selbst in ihren besten Werken, ganz Palestrina gleichgestellt werden können, aber er legt Wert darauf, daß diese und andere Komponisten, von denen einzelne Stücke bis auf den heutigen Tag gerne gesungen und gehört werden, jünger waren als Palestrina. „Es ist sicherlich keine Kleinigkeit," schreibt er, „daß England sich einer Kirchenmusik rühmen kann, die älter als Palestrina und Lassus, und doch so schön ist, daß kein Gedanke an ihr Alter uns in dem Genusse ihrer unvergänglichen Schönheit zu beeinträchtigen braucht." Ehe ich dieses Kapitel verlasse, muß ich noch anerkennen, daß Davey's Darstellung sich durch eine lobenswerte religiöse Unparteilichkeit auszeichnet. Zwar braucht er die Adjektive „Romish" und „Popish", die in den Ohren der katholischen Engländer beleidigend klingen, doch darf man wohl annehmen, daß eine Absicht zu beleidigen ihm fern liegt. Eine Bemerkung aber kann ich nicht unbeanstandet lassen. Von Byrd's letzten Lebensjahren redend, sagt der Verfasser: „Alles, was hohes Alter begleiten soll, scheint Byrd zugefallen zu sein, außer was seine Religion betrifft." Ist Herr Davey der Ansicht, es habe sich für Byrd besser geziemt, in seinem hohen Alter noch Apostat zu werden?

Gegen Ende des 16. Jahrhunderts nahm die kompositorische Thätigkeit auf dem Gebiete der Kirchenmusik an Bedeutung ab. Weltliche Musik trat nun in den Vordergrund. Von katholischen Komponisten nach dem Jahre 1600 sind außer Byrd noch zwei Männer von Bedeutung zu nennen: Phillips und Deering. Der erstere komponierte noch ganz im Palestrinastil, der letztere stand schon unter dem Einfluß der Monodie. Dann schweigt die Geschichte über katholische Kirchenmusik. Nur von Samuel Webbe, dem bekannten Glee-Komponisten, er-



fahren wir, daß er Katholik war und „Motetten und leichte Messen, ohne Bedeutung", komponierte. Erst in jüngster Zeit konnte die katholische Kirche ihre Stimme wieder erheben. Aber was seitdem gesungen und komponiert worden ist, ist weder in liturgischer noch in künstlerischer Beziehung sehr rühmenswert.

Auf die protestantische Kirchenmusik hatte die puritanische Partei, die am Anfang des 17. Jahrhunderts die Oberhand hatte, einen lähmenden Einfluß. Immerhin bestand eine kleine Partei, namentlich am Hofe Jakobs I., die auf äußeren Kult größeren Wert legte. Damit ergab sich für die Komponisten die Möglichkeit größeren kontrapunktischen Reichtums, und die in diese Zeit fallenden prächtigen Werke von Orlando Gibbons sind auf diese Weise zu erklären. Die anti-calvinistische Richtung wurde besonders stark nach 1628, als Laud Erzbischof von London war. Dann aber kam ein gewaltsamer Umschlag. Als im Jahre 1642 die Empörung gegen Karl I. ausbrach, richtete sich der Fanatismus der Puritaner sogleich gegen die Kirchenmusik. Orgeln wurden niedergerissen, Chorbücher verbrannt, die Chöre aufgelöst. So herrschte denn Schweigen in den Kathedralen Englands bis zum Jahre 1660. Dann wurde der Gottesdienst wieder eröffnet wie vorher, und seit der Zeit ist die anglikanische Kirchenmusik sich ziemlich gleich geblieben. Die Einwirkung der weltlichen Musik ist zwar auch in den Kirchenkompositionen der verschiedenen Perioden bemerkbar, allein die älteren Kompositionen bis auf Tallis und Tye sind immer im Gebrauch geblieben und haben den Stil der Kirchenmusik bis auf den heutigen Tag beeinflußt. So hat sich die anglikanische Kirchenmusik einen Charakter der Würde und des Ernstes bewahrt, der vorteilhaft von dem absticht, was man in den katholischen Kirchen Englands hören kann.

Auf dem Gebiete der weltlichen Musik brachte die Wende des 16. und 17. Jahrhunderts zunächst die Entwicklung des englischen Madrigals und Ayrs. Davey stellt zum ersten Male den Unterschied dieser beiden Klassen von Kompositionen auseinander. Madrigals, sagt er, waren kontrapunktische Kompositionen ohne selbständige Begleitung; Ayres hatten Instrumentalbegleitung (Lauten, zuweilen auch Viola-da-gamba), und waren nicht kontrapunktisch, selbst wenn sie für mehrere Stimmen komponiert waren. Der Verfasser meint, Ambros' Bemerkung über die Verschiedenheit der englischen Madrigale von den niederländischen und italienischen sei nur für die Ayrs wichtig, finde aber auf die kontrapunktischen Madrigale keine Anwendung. Um das Jahr 1630 hörte die Polyphonie auf dem Gebiete der Vokalmusik auf, und der deklamatorische Stil gelangte zur Alleinherrschaft.

Was die Instrumentalmusik angeht, so zeichnete sich die Zeit unter Elisabeth durch Kompositionen für das Virginal und Virtuosen auf diesem Instrument aus. Nach 1600 wurden die Violen sehr beliebt, und in den Kompositionen für diese Instrumente blieb die Polyphonie noch lange im Gebrauch, nachdem sie aus der Vokalmusik verschwunden war.

Davey verbreitet sich des längeren über den Einfluß der Puritaner auf die Musik. Es ist behauptet und bis jetzt ganz allgemein geglaubt worden, daß dieselben der Musik im allgemeinen abhold waren. Davey bestreitet dies entschieden. Auf dem Gebiete der Kirchenmusik haben sie großen Schaden angerichtet, wenn es auch nicht wahr ist, daß die Vernichtung aller Chorbücher unter ihrer Herrschaft verfügt worden ist. Auch gegen die Straßenmusikanten haben sie Verordnungen erlassen, was man ihnen nicht übel nehmen kann. Aber im übrigen, behauptet Davey, waren sie nicht nur der Musik nicht feindselig, sondern viele von ihnen waren eifrige Beförderer derselben. Nach den Beweisen, die er beibringt, wird man nicht umhin können, ihm beizustimmen.

Eine große Veränderung kam über die englische Musik unter Karl II. Dieser König begünstigte die leichtere französische Musik, und die Einführung der letzteren setzte der spezifisch englischen Musik ein Ende. Aus der Verbindung der französischen und englischen Musik aber erwuchs in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts der Stil Henry Purcell's, in dem noch einmal, zum letzten Male, die Engländer den größten Komponisten seiner Zeit besaßen. Seit der Zeit hat England auf dem Gebiete der Komposition nichts bemerkenswertes geleistet, mit Ausnahme von patriotischen Liedern. Doch geschah auf dem Gebiete der Musikübung ziemlich viel, und die beiden letzten Kapitel des Buches enthalten sehr viel interessantes Material.

Zum Schluß untersucht Davey die Frage, woher es gekommen, daß England in den letzten zweihundert Jahren so wenig auf dem Gebiete der Musik geleistet habe. Als ein



Hauptgrund gilt ihm die Centralisation Englands in London, als ein anderer die Furchtsamkeit der englischen Komponisten und ihre Abneigung, etwas Neues und Praktisches zu erfinden. Als ein besonderes Hilfsmittel empfiehlt er den Musikern das Studium der Geschichte der Musik des Landes und die ausgedehntere Nutzbarmachung der Schätze der Vergangenheit. Hoffen wir, daß sein vorzügliches Buch zur Erreichung dieses Zieles etwas beitragen werde.

Maynooth. Prof. **H. Bewerunge.**

Nouveau traité de composition musicale libre.

Harmonisation par Max George. 2. édition. Paris, Jules Peelmann. XXX und 292 Seiten in 4°. Preis 17 Mark mit „Deutscher Führer zur franz. Ausgabe" 44 S. in 4° ebenda. (Dieses Heft wird nicht einzeln abgegeben.) 20 Mk.

Der Verfasser nennt sich Professor der Musik und Hilfsorganist an der Notre-Dame in Paris. Sein Name ist bisher in Deutschland nicht bekannt gewesen, ebensowenig als die erste Ausgabe seines Buches; auch Pougin in seinem Supplement zu Fétis führt ihn nicht auf. Aus dem Inhalte des prächtig ausgestatteten Buches jedoch ersieht man rasch, daß der Verfasser der modernsten Schule angehört und von Regeln und Vorschriften früherer Zeit nichts wissen will, sondern sein eigenes System aufstellt, wenigstens in Betreff der modernen Harmonisierung und des chromatisch-enharmonischen Tongeschlechtes.

Da jedoch diese zweite Ausgabe sich mit der Begleitung des gregorianischen Chorals befaßt und derselben sogar einen in deutscher Sprache (freilich ist die Satzbildung und Ausdrucksweise sehr hart und ungewöhnlich[1]) geschriebenen Führer beigibt, so muß auf dieses Buch wenigstens aufmerksam gemacht werden. Der Verfasser nimmt für seine Theorie der Harmonisierung die archäologischen Melodieen des Dom Pothier als Vorlage. Da jedoch gerade für diese Leseart nach historischen und ästhetischen Erwägungen jede Harmonisation Hemmnisse für den rhythmischen Vortrag mitbringt, da diese Melodieen als absolut einstimmiger Gesang vonseite der altgregorianischen Komponisten aufgefaßt und dargestellt sind, so daß durch die Harmonisierung ein durchaus fremdartiges, ja entstellendes und vernichtendes Neuelement ohne Grund und Notwendigkeit beigefügt wird, so sind aus Gründen der Stilreinheit alle Versuche, die archäologischen Melodieen durch Harmonisation gleichsam aufzuputzen, berechtigten Zweifeln und Bedenken ausgesetzt. Wohl plaidiert George, das ambrosianisch-gregorianische Tonsystem als „Reindur" und „Reinmoll" bezeichnend, für diatonische Harmonieverbindungen. Er schreibt: „Wenn Vater (Tonika) nicht zu sprechen ist, so muß Mutter (Dominante) kommen," gewiß eine sehr kindliche Auffassung. Anfangsnoten der Neumen, ebenso „Gipfelnoten" sind ihm betont, denselben müssen „Primarharmonien", den unbetonten Noten „Sekundarharmonien" gegeben werden. Ich schließe das Referat ohne weitere Bemerkung mit dem kolossalen Satze des Verfassers S. 5.: „Der Baß soll sich unter den Neumen immer bewegen und nur unter dem Rezitative liegen."

Sapienti sat. **F. X. H.**

[1] Als Stil- und Gesinnungsprobe möge folgender Satz genügen S. 42: „Es wurde einst bemerkt, daß gewisse zweistimmige Quintparallelen hart klingen. Anstatt, daß sich jemand die Mühe gab, die Ursache des Mißklanges zu suchen, hieß es sofort in der ganzen Zunft, Quintenparallelen seien in allen Fällen, selbst mehr als zweistimmig, übelklingend und darum verboten. Natürlich haben sich die angesehensten Tondichter, ohne Rücksicht auf Schulmeisterei, Quintenparallelen mit Recht öfters spendirt, und ist das Quintverbot eigentlich nur noch theoretisch, von verknöcherten Pädagogen zurückgebliebener krähwinkeler Musikschülchen, oder von Neidhammeln zum Necken und Hemmen junger zu schnell lernender Schüler, aufrecht erhalten worden. Was könnten auch wohl die meisten ästhetisch ungebildeten Harmonielehrer zu thun finden, wenn ihnen das Quintenjagen, das einzige, was sie doch können, verhindert würde?"

Fr. A. Gevaerts „Mélopée antique dans le chant de l'église latine".

Gand, Ad. Hoste. 1895. 20 Francs.

Ich erinnere mich nicht, seit langem ein Werk über liturgisch-musikalische Archäologie von so hoher Bedeutung und Wichtigkeit eingesehen zu haben als „la Mélopée antique von Gevaert". Der unermüdliche und scharfsinnige Forscher hat durch seine Untersuchungen ein helles Licht in eine Periode der Musikgeschichte getragen, welche bisher fast ganz in Dunkel gehüllt war, so daß man von ihr nur in Hypothesen sprechen konnte. Mit Hilfe der schon seit längerer Zeit bekannten Überreste und der seit 1880 neu aufgefundenen Fragmente griechisch-römischer Musik (aus dem



2. Jahrhundert) konstatiert er in diesem Werke, daß bis gegen das 8. Jahrhundert die griechisch-römische Musiktheorie auch für die liturgischen Gesänge Geltung hatte und erst im 8. Jahrhundert die Theorie der sogenannten acht Kirchentonarten im Occident Aufnahme fand.

Es soll hier vorerst nur in Kürze über den reichen Inhalt referiert werden.

Das Buch scheidet sich in zwei Teile, von denen der erstere Historisches und Theoretisches behandelt; der zweite Teil ist ein Verzeichnis und eine melodische Vorführung derjenigen Antiphonen des Offiziums (circa 500 an Zahl), deren Existenz vor dem Jahre 900 bezeugt ist, geordnet nach Tonarten und Thematen.

In der Einleitung rekapituliert der Verfasser den Hauptinhalt seiner Diskussion über die gregorianischen Melodieen mit den Patres von Solesmes u. a. und deren Gegenargumente. Die drei Thesen, welche er aufstellte und mit Erfolg verteidigte, lauten: „I. 1. Die Tradition, welche den heiligen Gregor I. zum musikalisch-liturgischen Gesetzgeber und zum Kompilator der Melodieen des Antiphonars macht, entbehrt allen historischen Grundes. 2. a) Dies ist eine Legende, welche höchstens zur Zeit Karl des Großen entstanden ist, b) im Laufe des 9. Jahrhunderts erweitert wurde und ihre bestimmte Form in den Schriften des Diakons Johannes erhielt, c) und erst seit dem 9. Jahrhundert allgemeine Annahme fand. II. a) Die Arbeit der Kompilation und Komposition der liturgischen Gesänge, welche traditionell dem heiligen Gregor I. zugeschrieben wird, ist in Wirklichkeit ein Werk der hellenischen Päpste, welche zu Ende des 7. und zu Anfang des 8. Jahrhunderts den römischen Stuhl inne hatten. b) Die Melodieen des Antiphonarium Missarum haben ihre definitive Form zwischen Leo II. (682) und Gregor II. (715) erhalten. Papst Sergius I. (687—701) war der Hauptbeförderer dieses Werkes. c) Das Antiphonarium Officii ward unter Papst Agatho (678—681) fixiert, also früher als das Antiph. Miss. III. a) Der syllabische Gesang ist älter als der melismatische. b) Letzterer hat sich nicht vor der byzantinischen Periode entfaltet; sein Aufblühen fällt ins Ende des 7. Jahrhunderts."

In der Abhandlung selbst geht der Verfasser streng systematisch zu Werke. Nachdem er in den ersten zwei Kapiteln einen klaren Abriß der griechisch-römischen Musiktheorie (Skalen, modi, toni, melodische Komposition) gegeben und über die Musikverhältnisse des 2. Jahrhunderts n. Chr. sich ausgesprochen, auch die noch erhaltenen Gesänge und Fragmente dieser Zeit analysiert hat, wendet er sich im 3. Kapitel zu den ambrosianischen Hymnen und bespricht deren Form sowohl in litterarischer als auch melodischer Hinsicht. Die zehn Hymnen, welche vorgeführt werden und dem heiligen Ambrosius zugehören, tragen das alte Gepräge und sind in den griechisch-römischen Tonarten gesetzt.

Da die Hymnen erst im 12. Jahrhundert in das (lokale) Offizium von Rom aufgenommen wurden, legt der Verfasser weniger Gewicht auf dieselben; dagegen bilden die Antiphonen des Offiziums den Hauptgegenstand seiner Untersuchung und ihnen entnimmt er die vorzüglichsten Beweisgründe für seine Thesen. Die Antiphonen sind auch hiezu am geeignetsten, da sie schon seit den frühesten Zeiten der Kirche dem römischen Offizium angehören. Seit dem 5. Jahrhundert wuchs der Melodieenschatz mit der zunehmenden Entfaltung der Liturgie bis gegen Ende des 7. Jahrhunderts, wo die letzten Elemente der Melodieensammlung einverleibt worden zu sein scheinen. Im 4. Kapitel werden nach einem kurzen Überblick über die Geschichte des Antiphonengesanges diese selbst einer näheren Untersuchung unterzogen. Selbstverständlich sind nur solche Antiphonen gewählt, welche nachweisbar dieser älteren Periode angehören; deren gibt es nun eine große Menge, von welchen sehr viele bis jetzt so zu sagen unverändert sich erhalten haben. Wenn sie auch nunmehr teilweise unter anderen Tonarten vorkommen, so zeigt doch eine einfache Rekonstruktion, daß ihr Ursprung einer Zeit angehört, in welcher noch das antike Tonsystem maßgebend war; alle Kompositionsregeln desselben finden sich auch hier angewendet; ebenso nur die im 5. und 6. Jahrhundert gebräuchlichen vier Skalen oder Tonarten; die dorische, äolische, jastische und hypolydische, letztere beide mit ihren zwei Nebenformen.

Sehr interessant ist die Ausführung, wie die alten Gesänge auf die Lehre von den sogenannten acht Kirchentonarten angepaßt wurden, welche Lehre im 8. Jahrhundert aus dem Oriente nach Rom kam und mit dem Octoechos des Johannes Damascenus (um 712) völlig übereinstimmt. Dieses syro-hellenische System gründet sich nicht auf die alten sieben Skalen, sondern auf die vier diatonischen Gestaltungen der Quintenkonsonanz.



Das 5. Kapitel belehrt uns über die melodischen Themata, welche die alten Komponisten diesen Gesängen zu Grunde legten, und welche für die einzelnen modi charakteristisch sind. Aus diesen wurden durch Amplifikation, Repetition, Transposition, Verzierung neue Gesänge geschaffen. Auch eine schöne Gliederung der Melodieen, nicht bloß nach den Textabschnitten, sondern auch der Tonführung nach findet statt. Hiebei bemerkt der Autor: „Während die modernen Komponisten darauf ausgehen, immer originell zu sein, arbeiteten die griechisch-römischen und nach ihnen die liturgischen Komponisten nach traditionellen Themen, aus denen sie durch verschiedene Mittel neue Gesänge schufen." „Diese Gesänge waren jedoch nicht einförmige Cantilenen ohne Leben, sondern trotz ihrer Einfachheit zweckentsprechend. Diese Melodik verhält sich zur Mehrstimmigkeit, wie die Zeichnung zum Gemälde. . . . Eine solche Musik ruft allerdings keine unerwartete und außerordentliche Gemütsbewegung hervor, wie die Musik der Neueren; sie regt uns nicht bis ins Innere auf, uns mit einer ganzen Welt von Gefühlen, Bildern und Ideen erfüllend; sie begnügt sich mit einer bescheidenen und ruhigen Anmut durch den Ausdruck einiger einfacher und bestimmter Gefühle: Hoffnung, Glaube, Sehnsucht nach dem Himmel. Während die Eindrücke, welche die mehrstimmige Musik hervorbringt, durch oftmaliges Hören sich abstumpfen, bleiben die der einstimmigen gleich kräftig, ja werden durch Gewöhnung stärker und dringen mit der Zeit ganz in uns ein. Bemerkenswert ist, daß sie auf uns gerade noch so guten Eindruck machen, wie auf die Menschen des 5. und 6. Jahrhunderts."

Der Verfasser unterscheidet auch drei Perioden für die antiphonischen Melodieen, wozu ihm teils die Texte, teils die Beschaffenheit der Melodieen geeignete Anhaltspunkte liefern; außerdem benützt er hiezu noch ein paar andere Dokumente. Im 6. Kapitel wird eine solche Klassifikation des Näheren besprochen. Die Antiphonenmelodieen sind, kleine Veränderungen abgerechnet, gegenwärtig noch dieselben wie ums Jahr 900. Eine bestimmte Anzahl derselben jedoch hat ihre harmonische Struktur und den modus gewechselt. Diese Thatsache ist ersichtlich aus einer Vergleichung der Tonarien von Regino (900), von Guido von Arezzo (1030) und von Pseudo-Odo (1250). Sowohl die Art und Weise dieser Alteration als auch die möglichen Gründe für Änderungen in der Melodie oder im modus findet sich im 6. Kapitel erörtert.

Der zweite Teil des Werkes besteht in einem thematischen Kataloge der aus den musikalischen Dokumenten des 9. und 10. Jahrhunderts bekannten Antiphonen des römischen Offiziums. 46 Themata sind es bloß, welche der so großen Anzahl der Antiphonen zu Grunde liegen. Nach jedem Thema sind die dazu gehörigen Antiphonen (mit Melodie) eingereiht. — Ein Inhaltsverzeichnis und ein alphabetisches Verzeichnis aller im Buche vorkommender Antiphonen bildet den Schluß.

Aus diesem Wenigen mag man den hohen Wert dieser neuesten Publikation des gewandten Forschers ersehen. Welch riesiger Fleiß und welch tiefes Studium hängt an dieser Arbeit! Um so erfreulicher ist es, daß dieser belgische Gelehrte ob dieses seines Buches von Sr. Heiligkeit Papst Leo XIII. mit dem Ritterkreuze des Gregorius-Ordens ausgezeichnet wurde.[1])

Metten.

P. A. Kornmüller, O. S. B.

Präludien und Studien von **Dr. Hugo Riemann,** Frankfurt a/M. H. Bechhold. Oktav, 289 Seiten, I. Band.

Der fleißige und auf allen Gebieten der Kunst und Wissenschaft scharf eingreifende, fast zu kritisch vorgehende Autor hat die Aufsätze, welche er in verschiedenen Zeitschriften und Blättern über Ästhetik, Theorie und Geschichte der Musik seit ein paar Dezennien veröffentlicht hat, gesammelt und in drei Gruppen:

1) Skizzen, 2) Präludien, 3) Studien eingeteilt. Das musikalische Virtuosentum ist ihm, wenn es überwuchert, mit Recht ein krankhafter Zustand musikalischen Lebens. Die Schilderung „unsere Musikzeitungen" ist so vortrefflich, daß jeder, der die nicht mit Namen genannten Publikationen kennt, unschwer Titel, Redakteur und Verleger der gegeißelten Musikzeitungen zu erraten imstande ist. Besondere Genugthuung gewährte dem Referenten folgende Federzeichnung: „Rentabel für den Verleger ist nur eine einzige „Musikzeitung", die aber in den

[1]) Eine ausführlichere Darlegung über den Inhalt dieses herrlichen Werkes muß die Red. des kirchenmusikalischen Jahrbuches für das nächste Jahr zurücklegen, will aber nicht versäumen, auf das Referat von Dr. Hugo Riemann im Leipziger „Musikalischen Wochenblatt" 1896 aufmerksam zu machen, das den Titel führt: „Zur musikalischen Theorie und Praxis der Griechen".

Rahmen unserer Skizze überhaupt nicht gehört, da sie auf litterarischem Gebiete den Standpunkt vertritt, für den die sogenannte „Salonmusik" bestimmt ist — leichte Unterhaltung auch ohne den Schein ernsthafter Wahrung der idealen Interessen der Kunst." Leider unterliegt es keinem Zweifel, daß eine Musikzeitung nach dem von Riemann trefflich aufgestelltem Ideal in unseren Tagen, ja in zukünftigen Jahrhunderten unmöglich ist. Diese Erwägung soll aber nicht hindern, den wunden Punkt stets zu berühren, was denn auch Riemann in der folgenden Skizze: „Unsere Konservatorien" in ganz einschneidender Weise, und noch mehr Seite 34—39: „Die Priester des Geschmacks" aufs gründlichste, besorgt. In der zweiten Abteilung sind alle Artikel und Aufsätze, welche R. über Rhythmus der Musik und Sprache, Gesang und Instrumentalphrasierung und einschlägige Themata z. B. „Was ist ein Motiv" vorgeschlagen, begründet und durchgeführt hat. Zu weit scheint dem Referenten die Forderung zu gehen, ältere Vokalmusik auch in der Notenform auf unsere 4/4, ja auf den vierten Teil der ursprünglichen Notierung zu reduzieren. Den Schluß dieses ersten Bandes bilden zwei Studien über die Neugestaltung unserer Notenschrift und Gleichsetzung der enharmonisch identischen Töne in Benennung und Bezeichnung, sowie eine sehr freie, in manchen Punkten jedoch nicht unberechtigte, mit vielen Beispielen belegte Abhandlung von verdeckten Oktaven und Quinten, besonders gegen die Theorien seines ehemaligen Lehrers Dr. S. Jadasson. Wenn man zwischen rein vokalem Satze und Instrumentalkompositionen scharf unterscheidet und vor allem die Stilgattungen klar und fest auseinanderhält, so kann der Streit nicht so hitzig sein, als er gewöhnlich geführt wird.

Das Buch von R. enthält auch viele Dinge, die dem Kirchenmusiker von hohem Interesse sein müssen, wenn er auch nicht in allen Punkten mit dem meist sehr apodiktisch auftretenden Verfasser einverstanden sein kann.

F. X. H.

Beiträge zur Geschichte der bayr. Hofkapelle unter Orlando di Lasso. III. Buch. Dokumente. 1. Teil mit zwei Abbildungen von Dr. A. Sandberger, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1895. Preis 7 Mark; 358 Seiten in gr. Oktav.

Die Redaktion des kirchenm. Jahrbuches hat im vorigen Jahre (1895 Seite 120) über das erste Buch ziemlich eingehend referiert und mußte sich gegen Angriffe und Insinuationen des Herrn Privatdozenten an der k. Universität und Konservators der mus. Abt. der k. Hof- und Staatsbibl. zu München in entschiedener und offener Weise wehren und verwahren. Sie hat unterdessen vergeblich auf eine Antwort des Hrn. Dr. Sandberger gewartet und war demnach nicht wenig erstaunt, auf S. 4 der Vorbemerkungen zum 3. Bande, der im Sommer 1895 vor dem zweiten erschienen ist, in Anmerkung S. 4 den Satz zu lesen: „Über die seit 1893 erfolgten Veröffentlichungen zur Biographie Lassos oder der Geschichte der Hofkapelle vgl. Buch II. Nachtrag, ebenda auch meine Erwiderung auf die im kirchenm. Jahrbuch 1895, S. 120 ff. enthaltene „Kritik" von Buch I." Bis heute (25. Jan. 1896, Fest von Pauli Bekehrung) warte ich nun auf die angedrohte „Antwort und Gegenkritik", leider vergeblich, aber auch ohne Bangen. Das darf jedoch ausgesprochen werden, daß eine solche Antizipation von Zitaten im III. Teil eines Werkes, dessen zweiter nach sieben Monaten noch nicht veröffentlicht ist, zu jenen litterarischen Raritäten gehört, von denen man sagen muß: „Das ist noch nicht dagewesen." Referent muß sich also vielleicht noch ein Jahr getrösten, um zu hören, „was Paulus spricht".

Der Inhalt des III. Bandes besteht ausschließlich aus Beilagen zum I. und wahrscheinlich auch zum II. Bande. Die Zahlamtsrechnungen des herzoglich bayr. Hofes aus dem k. Kreisarchiv München sind von S. 1—246 abgedruckt, eine von Kopisten besorgte, vom Herausgeber ohne Zweifel kontrollierte Arbeit, welche umsomehr den Wert und die Übersichtlichkeit der von K. Walter im kirchenm. Jahrbuch mit großem Fleiß geordneten Notizen aus der gleichen Quelle, die schon Julius Maier benützt hatte, darthut. Von Seite 247—297 folgen nun zweiundfünfzig Briefe Orlandos, welche der Unterzeichnete im kirchenm. Jahrbuch 1891 Seite 100—105 nach der in seiner Bibliothek befindlichen Abschrift Maiers auszüglich abdrucken ließ, soweit dieselben interessante Details aus dem häuslichen und Diensteslebenen Orlandos, sowie für die Musikgeschichte bieten können. Dr. Sandberger hat auf die Vorstellung im kirchenm. Jahrbuch 1895 S. 122, das Andenken an Herzog Wilhelm und Orlando di Lasso durch das pietätlose Abdrucken der Originalbriefe Orlandos nicht zu verletzen, die fr—omme Antwort gegeben: S. 6: „er fühle keinen Beruf in sich, Stellen herauszufälschen, weil sie bei unreinen Geistern eine den Ab-



sichten einer wissenschaftlichen Publikation entgegengesetzte Wirkung hervorbringen werden."

Von S. 298—349 ist eine große Menge von Auszügen aus Berichten, Rechnungen, Briefen, Korrespondenzen u. s. w., welche sich auf Orlando beziehen, zum Abdruck gebracht. Voraussichtlich folgt ein zweiter Teil dieses III. Buches nach, welcher die notwendigen Namen- und Sachregister enthalten muß, um die Publikation, deren Material für die Zeit und Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts am herzoglichen Hofe zu München von größter Wichtigkeit und hohem Werte ist, überhaupt brauchbar zu machen.

F. X. H.

L'Archivio Musicale della Cappella Antoniana in Padova. Illustrazione Storico-Critica di G. Tebaldini. Padova, Typographia e Libreria Antoniana 1895; 175 Seiten, Groß-Oktav; Preis 6 Lire.

Im Jahre 1895 wurde in Padua das siebente Centenarium der Geburt des heiligen Antonius in mannigfaltiger Weise auf das festlichste begangen. Ein bleibendes und wertvolles Andenken, das auf Veranlassung und Kosten des Fabrikrates der reichen Basilika des heiligen Antonius hergestellt wurde, bildet das besonders dem Musikhistoriker interessante Buch des Kapellmeisters der genannten Basilika, Giovanni Tebaldini. Derselbe hat mit großem Fleiße, an vielen Stellen durch den unseren Lesern bereits wohlbekannten Advokaten Leonida Busi in Bologna unterstützt, den gegenwärtigen Bestand des Musikarchivs an der Antoniuskirche zu Padova eingehend beschrieben und veröffentlicht. Sehr schmerzlich, wenn auch nicht überraschend, ist der Mangel an gedruckten und teilweise auch in Kodizes geschriebenen Werken der italienischen Meister des 16. Jahrhunderts und überhaupt der früheren Periode dieser alten Musikkapelle; derselbe erklärt sich jedoch aus dem Umstande, daß gerade Padova mit Oberitalien in den letzteren Jahrhunderten gar oft der Schauplatz von feindlichen und kriegerischen Einfällen und Kämpfen war, deren Folgen natürlich die Künste schwer fühlen mußten. Tebaldini sammelte aus den Archiven und Bibliotheken Padovas Nachrichten über die Entstehung der Musikkapelle in der Kirche des „Santo", welche von jeher von den Jüngern des heiligen Franziskus (Minoriten oder Konventualen) besorgt worden ist. Die ersten sicheren Nachrichten kann er mit dem Jahre 1487 beginnen und teilt S. 6 mit, daß Frater Constantius Porta, der damals im Kloster zu Osimo war, am 9. Januar 1565 als Kapellmeister an die Kirche des heil. Antonius berufen wurde und daselbst am 26. Mai 1601 gestorben ist. Porta war jedoch nur von 1565 bis 1567 in Padova, von 1567 bis 1575 auf Wunsch des Kardinals Giulio della Rovere wirkte er an der Kathedrale zu Ravenna, gründete im letzteren Jahre die Musikkapelle zu Loretto, kehrte wiederum nach Ravenna zurück und im Jahre 1595 nach Padova, wo er noch sechs Jahre verlebte. Dieser Meister ist für die Musikgeschichte des 16. Jahrhunderts einer der bedeutendsten. Tebaldini begnügte sich jedoch mit der Aufzählung einiger Werke desselben, auf bibliographische Genauigkeit verzichtend. Unter den Meistern der Folgezeit hebt Referent nur folgende heraus: P. Bonif. Pasquali (von 1569 bis zu seinem Tode 1585); P. Lod. Balbi; P. Orazio Colombani; P. Barth. Ratti und Giulio Belli im 16. Jahrhundert, im 17. hat nur P. Ghizzolo für die Bibliographie einige Bedeutung. Das 18. Jahrhundert ist durch die Thätigkeit der beiden Minoriten P. Franc. Ant. Calegari und P. Franzisco Antonio Ballotti ausgezeichnet; besonders interessant ist die schriftstellerische und musikalische Thätigkeit des letzteren und der briefliche Verkehr mit Zeit- und Ordensgenossen (P. Giov. Martini u. s. w.). Daß von P. Ballotti noch sehr viele Kompositionen im Archiv zu Padua vorhanden sind, darf wohl aus dem Umstande erklärt werden, daß diese Konventualen ihre Büchereien in den Zellen verwahrten und vererbten; erst am 9. Juni 1791 wurde der schriftliche Nachlaß von P. Ballotti dem Archiv einverleibt; der thätige Mann war am 10. Jan. 1780 mit Tod abgegangen. Sehr dankenswert sind auch die Notizen über den berühmten Violinisten Gius. Tartini, der zu dieser Zeit dem Orchester am „Santo" angehörte. Die Reihe der Kapellmeister aus den Konventualen schließt im achtzehnten Jahrhundert mit P. Sabbatini. Jene des 19. Jahrhunderts verdienen keine Erwähnung (nur P. Stan. Mattei war kurze Zeit von Bologna nach Padua gerufen worden), der letzte derselben P. Capanna (bis 1880) pflegte im Gegenteil einen sehr trivialen Kirchenstil. Die „presidenza della Veneranda Arca" hat den wichtigen Posten gegenwärtig mit einem Laien besetzt (Gio. Tebaldini).

Von S. 93—119 zählt T. die im Archiv vorhandenen Handschriften und gedruckten Werke in alphabetischer Ordnung auf, jedoch nur die der bedeutenderen Autoren. Da er überdies



sogar den Inhalt von Proskes Mus. div. zu Hilfe nimmt, so reduzieren sich die Schätze ganz bedeutend. Die hauptsächlichsten sind wohl: das am 8. April 1506 bei Ottav. Petrucci gedruckte Liber I. Lamentationum und einige Drucke des 17. und 18. Jahrhunderts von Cazzati, Colonna, Frezza, Martini, Piseri, Silvani, u. v. a., die keinen praktischen Wert mehr haben. — Von 121—145 werden geistliche und weltliche Instrumentalwerke (Cantaten, Symphonieen, Melodrame, Oratorien u. s. w.) von „Abos" bis „Zucchelli", von 146—149 die vorhandenen theoretischen Werke aufgezählt (von Balbi, Sabbatini und Vallotti). Verschiedene Dokumente und Facsimile von Balloti, Abbé Vogler, Sarti, Martini, Tartini finden sich im Appendix.

Das Buch Tebaldinis möge in anderen italienischen Städten zum Nutzen der Musikgeschichte Nachahmung finden; dann werden sich die in diesem Jahrbuche S. 40 ausgesprochenen Wünsche schneller erfüllen. Auf kritische Details will sich Referent nicht einlassen. Was Leon. Busi beigebracht hat, ist authentisch, eingestreute Notizen Tebaldinis (z. B. über Petrucci, Porta u. s. w.) beweisen, daß ihm diese trockenen Arbeiten weniger sympathisch sind. Hypothesen und unerwiesene Behauptungen, sowie unmotivierte und zu breite Einzelheiten gegenüber leeren Stellen, wo er bibliographische Kenntnis der einschlägigen Litteratur zeigen konnte, aber sich ausschweigt, sind die sprechendsten Beweise für dieses Urteil. Größeren Bibliotheken, ja jedem Musikforscher und -Freunde ist das Buch über das Musikarchiv der Antoniuskirche zu Padua unentbehrlich und daher warm empfohlen.

F. X. H.

Jahrbuch der Musikbibl. Peters für 1895. II. Jahrg. Herausgegeben von Emil Vogel. Leipzig, C. F. Peters. 82 S. 8°. Preis 3 Mk.

Die Reproduktion eines Ölgemäldes, das in der Familie Bach sich fortgeerbt hatte, ziert diesen zweiten[1] Jahrgang, einer Publikation, die mit Freude zu begrüßen ist, nachdem die Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft (Breitkopf und Härtel) mit dem 10. Jahrgang zu erscheinen aufgehört hat. Der Einleitungsbericht beschäftigt sich mit dem Stand der Bibliothek Peters; Seite 11—19 teilt Fried. Chrysander aus den Originalstimmen zu Händels Messias, die sich im Findlingsspital zu London befinden, als Resultat eingehender Vergleichung mit, daß die Originalorchestrierung dieses Meisterwerkes eine äußerst einfache war, und daß Händel sein Oratorium so, wie es sich in den erwähnten Stimmen darstellt, zur Aufführung brachte. — Ein Artikel von Jules Combarieu, L'influence de la musique allemande sur la musique française S. 23 bis 32 interessiert besonders durch den Schlußsatz, es sei in Zukunft die Aufgabe der französischen Komponisten: „d'assimiler l'influence allemande, après avoir eliminé l'influence ilalienne." — Der Aufsatz von R. von Liliencron S. 35—45: „Die Zukunft des evangelischen Chorgesanges" befürwortet sehr eine völlige Neugestaltung der evangelischen „Liturgie", damit dem Kunstgesang alter und neuer Zeit ein größerer Raum geboten werden könne. „Den Tiefsinn und die künstlerische Schönheit des Gottesdienstes der alten und altlutherischen Kirche kann man heute nur durch das Studium des römischen Missale, und seine unvergleichlich erbauliche Wirkung nur aus der Beobachtung katholischer Gottesdienste kennen lernen." Wahrlich, ein sicherer Wegweiser, „das fast gelöste Band zwischen der evangelischen Kirche und der Kunst der Musik, neuer wie alter, wieder festzuknüpfen und der Kirche damit einen Strom frischen Lebens zuzuführen." — E. Vogel veröffentlicht Seite 49—60 eine gründliche Studie über den ersten, mit beweglichen Metalltypen hergestellten Notendruck für Figuralmusik, das Odhekaton, welches Ottaviano Petrucci im Mai 1501 zu Venedig gedruckt hat, auf Grund eines Exemplars in der Bibliothek zu Treviso. In Beilage 2 teilt er ein Verzeichnis der Notendrucke Petruccis von 1501—1506 und der betreffenden Fundorte mit. Zum liber I. der Lamentationen von 1506 kann ein Exemplar in Padua verzeichnet werden. Den Schluß des Jahrbuches bildet ein Verzeichnis der im Jahre 1895 erschienenen Bücher und Schriften über Musik.[1]

F. X. H.

[1]) Über den 1. habe ich in Mus. s. 1895, S. 163 berichtet.

[1]) Unter den periodischen Zeitschriften fehlen die Cäcilia von J. B. Singenberger, die französisch-schweizerische Cäcilia (Boncourt, Gurtler); der Courrier de St. Gregoire, Lüttich; die belgisch-französische Musica sacra (Gand), die Revue du Chant Gregorien (Grenoble); Tebaldinis „Scuola Veneta" ist eingegangen. Die genannten Zeitschriften eingerechnet, nebst zwei polnischen und einer ungarischen, ergibt sich an Zeitschriften, die sich ausschließlich mit der Musik im Dienste der katholischen Kirche beschäftigen, die respektable Zahl 25.

Einführung in die gregorianischen Melodieen. Ein Handbuch der Choralkunde von Dr. Peter Wagner. Mit 13 Tabellen und zahlreichen Notenbeispielen im Texte. 322 Seit. Gr.-Oktav. 8°. Pr. 6 Mk. Freiburg (Schweiz), Universitätsbuchhandlung (P. Veith), 1895.

Der Verfasser, Privatdozent an der katholischen Universität zu Freiburg (Schweiz), hat sich durch Artikel und Publikationen über musikgeschichtliche Themate schon sehr frühe nach Absolvierung seiner philosophischen Studien zu Straßburg und Berlin der Öffentlichkeit vorgestellt. Es muß mit Freude begrüßt werden, wenn auch gebildete Laien ihre Kräfte den verschiedenen Disziplinen der Kirchenmusik widmen, auf diese Weise zur Erweiterung und Vertiefung derselben beitragend.

Über die Grundsätze, welche den Autor des prächtig ausgestatteten Buches (ein Verzeichnis der hauptsächlichsten Druckfehler steht Seite 310 und 311) kann man schon aus dem Vorwort ziemlich klar werden: seine Darstellung reicht nicht über das Mittelalter hinaus, spätere Choral-Formen scheinen ihm Wesen und Eigenart der ältesten nachweisbaren Melodieen zu verletzen; eine wissenschaftlich haltbare Erkenntnis der Form des greg. Chorals hält er für „ungetrübt" nur in der ältesten Periode desselben für möglich. Daher verzichtet er auf alle praktischen Zwecke, stellt sich ausschließlich auf den geschichtlichen Standpunkt und tritt somit in direkten Gegensatz zu „Haberl: Magister choralis" aber auch in teilweisen Gegensatz zu Dom Pothiers und P. Kienles Werken. Aus letzteren jedoch, sowie aus der Paléographie musicale gesteht er, viele Anregungen empfangen zu haben. In vorsichtiger Weise unterscheidet er zwischen den offiziellen Choralausgaben der „kirchlichen Behörde" und der „gregorianischen Form des liturgischen Gesanges", gleichsam nahe legend, daß eine Molodie späterer Zeit den Namen „gregorianisch" nicht haben könne, wenn sie nicht mit den Typen der als „gregorianisch" angenommenen übereinstimme.

Im ersten Teil (S. 5—134) will Dr. W. die bisherigen Forschungen zusammenfassen, dieselben mit „eigener Auffassung" durchflechtend. Im zweiten Teil, den er als Hauptteil des Buches angesehen wissen will (S. 135—302), behauptet er auf „eigenen Füßen" zu stehen, hält jedoch seine Arbeit noch nicht für abgeschlossen und wendet sich mit einem Appell an „unsere deutschen Lande, das vielverheißende Arbeitsfeld nicht den Franzosen und Engländern allein zu überlassen".

Als eine auffallende Erscheinung muß vorerst ein eigentümliches Zirkular erwähnt werden, das im Herbste des vorigen Jahres, noch vor Ausgabe des Wagnerschen Werkes, an Buchhandlungen und Private versendet worden ist, in welchem der Verleger das Interesse des deutschen Publikums für das Werk dadurch zu erregen suchte, daß er das kommende Buch als eine wissenschaftliche Widerlegung der authentischen, in den „Regensburger Choralausgaben" niedergelegten Gesangsweisen anpries.[1])

Ein zweites, den meisten musikalischen und theologischen Zeitschriften und dem Buche selbst beigelegtes Zirkular des Verlegers übergeht den genannten Passus und bringt die Kapitelüberschriften der zwei Teile des Buches, sowie Papier-, Text- und Druckprobe. In der allgemeinen Einleitung (S. 1—4) wird eine Definition des gregorianischen Chorals gegeben und bemerkt, daß derselbe seine einheitliche Gestalt der organisatorischen Wirksamkeit Gregors des Großen verdanke, wenn auch die Jahrhunderte nach Gregor „wo es nötig war, auf der gegebenen Grundlage weiter gebaut, wohl auch neue Formen eingeführt haben." (Also doch!?)

Am Schlusse wird erwähnt, daß außer dem historischen und theoretischen Teil noch ein ästhetischer zu berücksichtigen gewesen sei; derselbe sei jedoch mit den genannten verbunden worden.

Wir lassen hier den Inhalt der fünf Kapitel des ersten Teiles abdrucken unter Beifügung der betreffenden Seitenzahlen.

I. Geschichte der gregorianischen Melodieen im Mittelalter.

1. Kapitel. — Der kirchliche Gesang bis auf Gregor den Großen. Der älteste christliche Gesang. Die Psalmodie und ihr Ursprung. Ambrosianischer Choral ꝛc. S. 5—17.

2. Kapitel. — Ordnung des liturgischen Gesanges durch Gregor den Großen, um 600. Streit für und wider die Tradition. Versuch einer Schilderung der Thätigkeit Gregors ꝛc. S. 48—63.

[1]) Hr. Dr. W. teilte in einem Briefe vom 11. Nov. 1895 dem Unterzeichneten mit, „daß er diesem Cirkular des Verlegers durchaus ferne gestanden habe, und dasselbe während des Ferienaufenthaltes in Berlin vom Verleger abgefaßt worden sei." — Es kann „diesem Verleger" ein großes Geschick und schriftstellerisches Talent nicht abgesprochen werden, wenn nicht ein Dritter die Unklugheit und Unvorsichtigkeit begangen hat.

3. Kapitel. — Verbreitung des gregorianischen Gesanges. Die ambrosianische, gallikanische und mozarabische Liturgie, 2c. S. 64—74.

4. Kapitel. — Die Sängerschule von St. Gallen. Entstehung der Sequenzen und Tropen. Die übrigen Choralformen. Romanus und sein Wirken in St. Gallen. Ratpert, Notker und Tuotilo. Notker und die Sequenzen, Tuotilo und die Tropen 2c. S. 15—93.

5. Kapitel. — Die Notenschrift des gregorianischen Gesanges. Älteste Choral-Schrift, Entstehung der Accentneumen. Einfache und zusammengesetzte Formen. Die Überlieferung des liturgischen Gesanges im Mittelalter. Verbesserungsversuche. Die Punktneumen, ihre Entstehung und Weiterbildung. Die Notenlinie, die Schlüsselbuchstaben, der Custos. S. 94—134.

Der ganze erste „historische" Teil besteht aus einer sehr dankenswerten, mit gläubigster Hingabe an die Resultate der französischen Paléographie musicale abgefaßten Zusammenstellung der „historischen und wissenschaftlichen" Resultate des genannten Werkes. Die versprochenen „ästhetischen" Einschaltungen beschränken sich auf schwungvolle Beifallsbezeugungen gegenüber den „unantastbaren" (?!) Resultaten der französischen und englischen Archäologen.[1]) Die versprochenen „selbständigen" Forschungen sind in diesem Teile nicht zu entdecken; er ist nur referierend und beistimmend, gleichsam ein Bericht über die in Solesmes und a. O. durch P. Mocquereau, Delpech und den Dominikaner P. Berthier (beide Letztere in Freiburg) empfangenen Lektionen und Unterweisungen.[2])

Der historische Excurs beginnt mit der kirchlichen Psalmodie und der gehobenen Textesrezitation; das Bedürfnis von Gesangskadenzen, die Macht des Accentes, das Bestreben, Zusammenhang und logische Entwicklung der Melodie herzustellen, wird in den Vordergrund gesetzt. Befremdend ist S. 27 die Erklärung, wie sich aus den einfachen Melismen Neumenphrasen als „Grundstimmung des Textes" gebildet haben sollen (vgl. auch das Beispiel S. 25), sowie der Ausdruck S. 32 von der „Logik der Tongruppen"; nicht als ob Tongruppen ohne Logik sein könnten, sondern weil der Verfasser nur das als „Logik" anerkennt, was er in den gewählten Beispielen anführt. Interessant sind die von S. 42—47 mitgeteilten Notenbeispiele ambrosianischer, gallikanischer und mozarabischer Melodieen, sowie S. 52 die vergleichende Zusammenstellung des Ad te Domine levavi in ambrosianischer und gregorianischer Weise. Den richtigen Satz: „Ein Künstler, der mit so großem Verständnis für kunstgemäße Wirkung zu ändern versteht, verfügt auch über die Kraft, die Neues schafft", unterschreiben wir gerne, wenden ihn jedoch für jede Periode der kirchlichen Kunst, sowohl für die Zeit Palestrinas, als auch für die unsrige an.

Die patriotische Anhänglichkeit an Trier, „der letzten Stadt, wohin sich bis vor einigen Jahren die reiche und interessante römisch-französische Liturgie geflüchtet hatte" (S. 65), weist auf die geistige Verwandtschaft mit Peter Bohn und P. H. Plenkers[1]), den beiden Landsleuten des Autors, in nicht mißzuverstehender Weise hin. Dem Satze S. 80: „Die Sequenzen (in St. Gallen entstanden) sind mit ihrer syllabischen Textbehandlung nichts anders, als eine Regierung der Melismen, ein Protest gegen die allzufreie Regierung des Musikalischen in der Gesangsmelodie und in dieser Hinsicht ein hochbedeutsames Stadium der mittelalterlichen Musikentwicklung" ist aus dem Munde W. sehr überraschend; die Konsequenzen daraus hat jedoch der Verfasser nicht ziehen wollen, ohne Zweifel, um seine archäologische Grundidee vom gregorianischen Choral nicht ganz unhaltbar zu machen.

---

[1]) Da ein kritisches Referat über die Paléographie musicale aus der Feder des HH. P. Utto Kornmüller im vorliegenden kirchenm. Jahrbuch S. 3—5 enthalten ist, so ist es angezeigt, über diesen Teil sich kürzer zu fassen.

[2]) Über diese internen, gewisse Leute werden wieder sagen „persönlichen", Bemerkungen konnte man in den Preßerzeugnissen der franz. Schweiz, z. B. Liberté vom 4. Juli 1894 vor dem Dekrete „Quod S. Augustinus" ganz merkwürdige Dinge lesen. Solche Erinnerungen sind jedoch für die Beurteilung des „objektiv wissenschaftlichen" Autorstandpunktes von größtem Gewichte.

[1]) Der letztere beeilte sich, bereits in Nr. 15 1895 des Litterarischen Handweisers (Münster) für das Buch in den wissenschaftlichen Kreisen Deutschlands Stimmung zu machen; die Motivierung jedoch: „den freudigen Aufschwung, den das liturgische Leben und mit ihm der Choralgesang in Deutschland genommen, entspricht die litterarische Thätigkeit auf diesem Gebiete keineswegs," kann wohl als verunglückt bezeichnet werden. Das liturgische Leben und mit ihm der Choralgesang hat sich vielmehr in Deutschland eines freudigen Aufschwunges zu erfreuen, weil durch den vom deutschen Episkopat und von Rom approbierten und geschützten Cäcilienverein die Einheit mit der römischen Kirche auch im Gesange angestrebt wird.

Die meisten Fragezeichen müssen wohl im Texte des fünften Kapitels gemacht werden, das über die Notenschrift des gregorianischen Chorals handelt, ohne auf diese Fundamentalfrage der altgregorianischen Tradition: „Wie verhalten sich die Handschriften mit Linien zu den bloß neumierten ohne Linien" eine befriedigende, geschichtlich und wissenschaftlich haltbare Darstellung und Antwort geben zu können.

Der Inhalt des II. Buches lautet:

Geradezu neu, deshalb aber nichts weniger als erfreulich sind jene Kapitel des zweiten Teiles, in denen der Autor mit den Theoretikern des Mittelalters unbarmherzig zu Gerichte geht. Dieses Verfahren ist ja sehr erklärlich, da die meisten derselben den Resultaten der Paléographie musicale sehr empfindliche Stöße und Niederlagen bereiten. Die französischen Archäologen bezw. Anhänger der Theorien von Dom Pothier u. s. w. haben bisher nur vorsichtig und mit großer Zurückhaltung von der mittelalterlichen Musiktheorie geredet, Dr. Wagner jedoch tritt nun mutig und grausam gegen die genannten Theoretiker auf und bemerkt S. 67: „Unter der Einwirkung der Alkuinischen Skalen verlor sich allmählich, wenigstens bei den Theoretikern, die Kenntnis der wirklichen Choraltonarten. Schon im neunten Jahrhundert war man darüber im Unklaren; . . . aber auch der Sinn der 12 Tonarten wurde bald nicht mehr verstanden u. s. w."

Im wahren Sinne des Wortes „auf eigenen Füßen stehend" formiert er „als Hauptteil seines Buches" eine Choraltheorie, die sich kurz in den Satz fassen läßt: „Es hat keine gegeben; für die Bildung der Melodieen sind nur die aus den 7 diatonischen Tönen gewonnenen Tonreihen maßgebend . . Der archaischen Form des liturgischen Gesanges ist der Begriff der Tonart vollständig fremd . . . Die gregorianischen Psalmtöne sind erst später, je nachdem ihr melodischer Charakter es erlaubte, mit Tonarten in Verbindung gebracht worden" u. s. w.

Ist aber, so fragen wir, diese Theorie richtig, wie ist es zu erklären, daß die sogenannten Theoretiker, welche, soweit wir sie kennen, alle auch tüchtige Praktiker gewesen sind und jahraus jahrein bei Tag und Nacht das Lob Gottes in gregorianischen Melodieen verkündeten, durch viele Jahrhunderte hindurch mit Blindheit geschlagen waren? Auch dem Referenten des Literarischen Handweisers entschlüpft die Äußerung: „Diese Anschauung dürfte mancherseits Widerspruch hervorrufen, und es wird sich erst nach längerer Diskussion ergeben, ob und wieweit die ältere Theorie der neueren wird weichen müssen." Die von Seite 158—162 mitgeteilten Beispiele von Gesängen, die mit a, h und c schließen, sollen als Beweise gelten, daß die Tonika (bei den mittelalterlichen Theoretikern „Finale" genannt) nur die Bedeutung eines Zielpunktes habe, an welchem die Melodie ihren Lauf beendet; „diese sucht einen Ton, an den sie sich anklammern und ruhig abschließen kann."

Es wird auch schwer zu begreifen sein, was der Satz bedeutet S. 17: „Die mittelalterlich gregorianische Form habe trotz der theoretischen Willkür an ihrer lebensvollen und urgesunden Praxis bis zum 16. Jahrhundert in keiner Weise gelitten." Sehr energisch endlich klingt auch die Behauptung Seite 177: „Kein Kundiger wird die Gesetze des gregorianischen Gesanges



bei Schriftstellern suchen, die mehr oder weniger schon unter dem Einflusse der Mehrstimmigkeit stehen."

Im 4. Kapitel „Rhythmus und Gliederung der greg. Gesänge" schöpft der Verfasser ganz und voll aus den Darlegungen der Mönche von Solesmes, die den Rhythmus der ungebundenen Sprache als Rhythmus der gregorianischen Melodie darstellen, gleichsam als ungebundene Tonsprache neben der ungebundenen Prosa, „eine von gregorianischen Komponisten über gedankenschwere Worte geschriebene musikalische Predigt."

Wenn in solch notenreichen Gesängen das Verständnis und der Zusammenhang des liturgischen Textes manchmal unvollkommen zu werden scheine, so liege die Schuld am unrichtigen Vortrag; andererseits wird aber hervorgehoben, daß es im Wesen altgregorianischer Melodieen liege, die Notengruppen in den Vordergrund zu stellen und den liturgischen Text nur als Mittel zum stimmlichen Ausdruck reicher Melodieen zu gebrauchen, die gleichsam zur „absoluten Musik" werden. Unter reichlichem Klagen über „einfaches Abschneiden duftigster Blüten", „Schaffen der unrhythmischsten Gebilde" und unter Ausdrücken, die aus den Polemiken gegen die offiziellen Choralbücher hinlänglich bekannt sind, schließt der Verfasser seine Auseinandersetzungen über das „Wort als Mittel, nicht aber als Zweck" S. 267, redet dann vom Wesen und der Wirkung des Accentes, vom Verhältnis der Melodie zu dem Inhalte des Textes und schließt mit den bereits aus Peter Bohns Übersetzung bekannten Beispielen über die von Pater Mockereau entdeckten Gradualtypen. Um nicht parteiisch zu erscheinen, läßt er jedoch die in der Paléographie musicale beliebten Parallelen zur „Regensburger" Ausgabe hinweg, und begnügt sich mit der Behauptung: „Diese lyrisch erweiterte Psalmodie ist eine der feinsten Schöpfungen des gregorianischen Genius."

An wirklich neuen Gesichtspunkten im Buche Wagners wären demnach zu erwähnen 1. die auf eigenen Füßen stehende Choraltheorie, 2. einige aus dem Liber Gradualis von Dom Pothier gewählte Beispiele, die ihm Anlaß geben, in blühendem, sprachlich gediegenem Stile von feinem ästhetischen Sinne zeugende, wenn auch manchmal nur phrasenhafte, fast möchten wir sagen „neumenreiche" Schilderungen einzuflechten über die Gefühle, welche den altgregorianischen Komponisten bei der Umkleidung der liturgischen Texte durch notenreiche Formeln erfüllt und geleitet haben mögen; 3. ein ohne Zweifel ehrfurchtsvolles, einen Privatdozenten an der katholischen Universität zu Freiburg zierendes Schweigen, gegenüber den authentischen, durch die kirchliche Behörde zwar nicht im ganzen Umfange gebotenen, aber doch wiederholt und dringend empfohlenen Ausgaben der offiziellen Choralbücher (libri chorici ecclesiae).

Ein Personen- und Sachregister erleichtert das Auffinden der im Buche erwähnten Materien und Personen.

Ob das Buch von Dr. W. die intendierte Wirkung beim deutschen Lesepublikum hervorrufen wird, die der Verfasser wünscht und die von denjenigen erstrebt wird, welche in den Studien und Forschungsresultaten der französischen Benedictinergruppe ein vollendetes und unanfechtbares System erkennen, festhalten und in der Praxis durchgeführt wissen wollen, hat man abzuwarten.

Ein neuester Artikel in der Liberté (Freiburg, 22. Jan. 1896) bestätigt, daß Dr. W. auf Wunsch des Hochwürdigsten Bischofes von Lausanne und Genf, Monseigneur Déruaz, den Unterricht des liturgischen Gesanges auch im Diözesanpriesterseminar zu Freiburg erteilt. Dortselbst sind aber (s. Mus. 1895, Nro. 1) die offiziellen Choralbücher eingeführt! Es mag eine psychologisch peinliche Aufgabe sein, die jungen Theologen praktisch in der Ehrfurcht vor der Auctorität und in der Ausführung der offiziellen Choralgesänge zu unterweisen, wenn man theoretisch auf ganz anderem Boden steht. Dazu kömmt, daß die Kongregation der Riten, wie Unterzeichneter aus guter Quelle weiß, das päpstliche Breve vom 7. Juli 1894 ganz streng wörtlich auffaßt. Der Satz am Schlusse desselben: „Was aber die Freiheit betrifft, wonach einzelne Kirchen einen regelmäßig eingeführten und noch in Gebrauch befindlichen Gesang beibehalten können — ist nämlich offiziell durch die Weisung erklärt worden, daß z. B. die Ausgaben von Lüttich, Rheims-Cambrai, Mecheln u. s. w., wenn sie bis zum Breve vom 7. Juli 1894 in einer Diözese üblich waren, beibehalten werden können, daß man aber die neueren Ausgaben (auch das Liber Gradualis von Solesmes) nicht einführen könne, ohne gegen das Breve Quod S. Augustinus zu verstoßen. Vielleicht ist diese Ansicht Rom's auch Herrn Dr. W. bekannt geworden. Im Vorworte S. VII schreibt er übrigens: „Da die kirchliche Behörde eine Umarbeitung der gregorian. Melodieen als ihre offizielle Ausgabe anerkannt



Ziffer zusammenfaßt, so daß der erste Teil neunzig Nummern nach der Zählung des Magn. opus enthält. Besonders interessant sind die Cantiones sine textu (Nr. 13 bis 24), in denen der Meister seine Fertigkeit im verzierten Kontrapunkt in der mannigfaltigsten Weise kundgibt, die aber zugleich ein treffliches Zeugnis für die Schulung ausweist, der sich Sänger und Komponisten jener Zeit unterwerfen mußten. Es können hier unmöglich auch nur die hervorragendsten besonders der vierstimmigen, für kirchlichen Gebrauch bestimmten Motetten eingehender besprochen werden; wer sich aber nicht nur über das Können jener Zeit, sondern auch über den Ernst, mit welchem man zur Kunst sich heranbildete, klar werden will, findet schon im ersten Bande reiche Gelegenheit zu dieser notwendigen und nützlichen Kenntnis.

Der II. Teil (dritter Band der Gesamtausgabe), wiederum mit einem vierundzwanzig Folioseiten umfassenden Vorwort versehen, enthält den Schluß der vierstimmigen Motetten von Nr. 118 (91) — 180 (148), sowie die fünfstimmigen Motetten von 181 (149) — 200 (160), welche im III. Teil (5. Band der Gesamtausgabe) von Nr. 201 (161) — 274 (211) fortgesetzt, und voraussichtlich noch zwei weitere Bände bilden werden.

Je mehr beim Fortschreiten der Ausgabe das reiche Talent, die rastlose Arbeitsthätigkeit, die geniale Veranlagung und die wunderbare Kraft des niederländisch-italienisch-deutschen Meisters, bald mehr, bald weniger, stets aber klar und entschieden, sich dem staunenden Auge und Ohre vorstellen, desto dringender wird der Wunsch, daß sich alle Kunstjünger, welche im Dienste der Kirche Musik komponieren, aufführen oder singen, recht ernstlich, wie mit Palestrina, so auch mit Orlando beschäftigen mögen, daß also die nach typographischer Seite prachtvoll und äußerst genau hergestellte und fortgesetzte Partitur des Magn. opus musicum, nicht etwa nur in anderer Form der Ausgabe von 1604, irgend einer Bibliothek einverleibt, sondern auch beim Studium, zur Übung und (mit Auswahl) zur Aufführung fleißig benützt werde.

Wenn sich Referent für diese monumentale Ausgabe des Magn. op. mus. von Lasso mit wärmster Empfehlung ausspricht, darf er jedoch nicht versäumen, aufmerksam zu machen, daß die Beteiligung an der Subskription für das schöne Werk, welches bei direkter Bestellung vom Herausgeber (Kirchenmusikschule Regensburg) um den äußerst geringen Preis von 10 Mk. (gebunden 12 Mk.) per Band bezogen werden kann, während jeder Band im Buchhandel 15 bezw. 17 Mk. kostet, noch eine viel größere werden muß, wenn dem Herausgeber, außer den geistigen Arbeiten und Opfern, nicht auch große materielle Nachteile erwachsen sollen. Der Unterzeichnete weiß ganz genau, daß sich Dr. H. der Firma Breitkopf und Härtel gegenüber zur festen Abnahme von 100 Exemplaren verpflichtet hat, um das Zustandekommen der Neuausgabe und den reduzierten Subskriptionspreis des Magn. opus überhaupt möglich zu machen. Da aber bis heute nur cirka 70 Subskribenten mit ihm in Verbindung stehen, so ist sein Konto bei jedem Bande mit 30, bei den 3 Bänden also mit 90 Exemplaren belastet, und es ist an der Zeit, die bequemen, aber wohlwollenden Freunde von Orlandos Muse dringendst einzuladen, dem opferwilligen Herausgeber, wenigstens die 30, bezw. 90 Exemplare von seinen belasteten, wenn auch kräftigen Schultern abzunehmen. Diese Erklärung mag auch jene Persönlichkeiten verstummen machen, welche den traurigen Mut besaßen, den thätigen Herausgeber als Spekulanten oder Konkurrenten von Buchhandlungen hinzustellen.

Durch gemeinsame Thätigkeit und ausdauerndes opferwilliges Zusammenwirken wird es nicht unschwer gelingen, die Vollendung der Neuausgabe des Magn. op. mus. von Orlando di Lasso bis zum Jahre 1900 zu ermöglichen.

Mich. Haller.

Denkmäler deutscher Tonkunst. I. Bd. Samuel Scheidts Tabulatura nova für Orgel und Klavier, herausgegeben v. Max Seiffert, 224 Seiten in Großfolio; II. Bd. **Hans Leo Haßlers Werke;** I. Bd. Cantiones sacræ für 4—12 Stimmen; herausgegeben von Hermann Gehrmann, 183 Seiten. Breitkopf und Härtel, Leipzig; Subskriptionspreis à 15 Mark.

Der Unterzeichnete hat bereits in Mus. s. 1892 S. 104 auf das großartige Unternehmen der Herausgabe von Denkmälern deutscher Tonkunst aufmerksam gemacht und das Programm für Publikation a. a. O. mitgeteilt.

Der erste, im Jahre 1892 erschienene Band ist nicht nur ein lehrreicher und wichtiger Beitrag für die Entwicklung der deutschen Orgelmusik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, sondern die 1624 erschienene Tabulatura nova empfiehlt sich auch heute noch den Organisten als dankbare Fundgrube für Bearbeitung und Ausführung von Motiven über Choral und kirchliches Volkslied. Besonders der 3. Teil

enthält Sätze, die wiedergegeben werden können, wie sie stehen. Ein Schüler Sweelincks, wird **Scheidt** mit Recht zu den drei großen S (Schein und Schütz) des 17. Jahrh. gezählt. Dr. **Max Seiffert** hat die prächtige Ausgabe mit dem **Portrait** von S., einem gediegenen **Vorwort** und **bibliographisch** genauem **Titel** mit **Dedikation** an den Erzbischof Christian Wilhelm von Magdeburg, bei dem Sch. Organist und Kapellmeister war, ausgestattet. Kritische **Bemerkungen** des Herausgebers beziehen sich auf **Fehler** und Unvollkommenheiten des **Originaldruckes** (Hamburg 1629).

Wenn der erste Band den Organisten zum **Studium** und zur **Weiterbildung** empfohlen **wurde**, so kann der zweite, die Cantiones sacræ von Hans Leo Haßler für 4–12 Stimmen enthaltende Band den katholischen Kirchenchören nützliches Material bieten. Wohl haben auch Commer und Proske einzelne Nummern dieser Cantiones sacræ in ihre betreffenden Sammelwerke aufgenommen, Dr. Gehrmann jedoch bietet das vollständige Werk nach den Originalausgaben von 1591, 1597 und 1607. Ein Portrait des jungen Komponisten aus der Zeit, in welcher er bei Fugger in Augsburg im Dienste stand (1593), ist der Edition beigegeben. In Bezug auf die Partitureinteilung hielt sich der Herausgeber an die Originalschlüssel (die Wiederholung der b beim Bariton und Mezzosopranschlüssel hat er unmotiviert unterlassen); in Betreff der Mensur hätte er an vielen Stellen, besonders im dreiteiligen Takte oder auch in figurierten Vokalsätzen des Allabrevetaktes, der Übersichtlichkeit halber besser die Semibrevis als Zeiteinteilung genommen. Die lateinischen Motetten sind alle über Texte der katholischen Liturgie komponiert und halten sich an die Ordnung des Kirchenjahres. Im Stile nähert sich Haßler bekanntlich sehr der Madrigallitteratur jener Zeit und gewinnt durch viele homophone Stellen, denen freilich auch sehr komplizierte rhythmische Figurationen gegenüberstehen, eine gewisse Popularität, besonders bei jenen, welche den tiefen lyrischen Charakter der palestrinensischen oder die hochdramatische Ausdrucksweise der orlandischen Schreibweise noch nicht in sich aufzunehmen gelernt haben. **F. X. H.**

Inhalt des K. M. Jahrbuches für 1896.

(21. Jahrgang des früheren Cäcilien-Kalenders.)



Anzeigen.

Durch den Sekretär der Kirchenmusikschule in Regensburg können bestellt und bezogen werden:

1. **Amerikanische Harmonium** (die **neue** illustrierte Preisliste, Bedingungen u. s. w. werden gratis und franco auf Verlangen zugesendet).
2. **Frescobaldi Girol.** Sammlung von kirchlichen Orgelstücken mit Einleitung von Dr. Fr. X. Haberl und Porträt Frescobaldi's, franco à 10 Mk.
3. **Frescobaldi Girol.** 55 Sätze aus genannter Sammlung, franco à 5 Mk.
4. **Palestrina Giov. Pierluigi da.** Einzelstimmen zur 6stimmigen Messe „Ecce ego Joannes" (Violinschlüssel mit Atemzeichen ꝛc.) in beliebiger Anzahl, franco à 30 Pf.
5. **Palestrina.** Partitur der Missa „Papae Marcelli" mit Einleitung von Dr. Fr. X. Haberl, Einzelabdruck aus dem 11. Band der Gesamtausgabe, franco à 3 Mk. Stimmen im Violinschlüssel à 30 Pf.
6. **Palestrina.** Partitur der 6stimm. Messe „Tu es Petrus" aus der Gesamtausgabe einzeln franco 3 Mk. Einzelstimmen im Violinschlüssel mit Atem= und Vortragszeichen à 30 Pf.
7. **Einzelstimmen** zur 5stimmigen Messe „Dilexi quoniam" à 30 Pf.
8. **Zwölf Exemplare** von **Raphaels Cäcilia**, Originalholzschnitt von Brend'amour in Braundruck auf feinstem Papier, mit leerem Blatt zum Einschreiben oder Beidruck von Namen, Vereinsmitgliedern u. s. w.; franco per Dutzend 1 Mk.
9. **Subskription auf die Gesamt-Ausgabe der Werke von Palestrina und Orlando di Lasso, speziell dessen Magnum opus.** Ungeb. à 10 Mk. Geb. à 12 Mk.
10. **Porträt-Gypsbüste von Palestrina und Orlando** (über Naturgröße) à 20 Mk. Kosten für Verpackung und Kiste sind nicht miteingeschlossen, werden jedoch zum Selbstkostenpreis berechnet.

Adresse: **Sekretär der Kirchenmusikschule Regensburg, Reichsstraße 76.**

Den Freunden und Gönnern der hiesigen Kirchenmusikschule kann der Unterzeichnete mitteilen, dass ein verhältnismässig geringer Vorrat der grossen Auflage vom

Cäcilien-Kalender für das Schalt-Jahr 1896

von der Firma Pustet zum Geschenk gemacht worden ist.

Um rasch aufzuräumen, hat sich der Unterzeichnete entschlossen, zwei Exemplare für 1 ℳ (Porto 20 ₰), 20 Exempl. für 10 ℳ (Porto 50 ₰) bei direkter Bestellung und Einzahlung der genannten Beträge an „Kirchenmusikschule in Regensburg" durch Postanweisung (auch Briefmarken) oder gegen Nachnahmesendung abzugeben.

Ich bitte um recht lebhafte und schleunige Beteiligung zum Besten der Kirchenmusik-Schule, für welche der Reinertrag des praktischen, nicht mehr in Verbindung mit dem selbständig erscheinenden Jahrbuch edierten Kalenders für kathol. Chorregenten, Lehrer, Organisten und Kirchensänger (192 S. in Queroctav gebunden) seit 20 Jahren verwendet worden ist. F. X. Haberl.

Aus den zahlreichen Empfehlungen der Presse genüge die folgende:

„Der Cäcilienkalender für 1896 präsentiert sich in der Form eines praktischen Taschenbuches auch äusserlich sehr schmuck und freundlich. Er enthält nach einer mit launiger Feder geschriebenen „rednerischen Ouverture" von Dr. Anton Walter (Religionsprofessor zu Landshut) und nach einem „prosaischen Vorwort der Redaktion" 4 Wochenstundenpläne, Tabellen für das Verzeichnis des Chorpersonals, der Schüler, der geliehenen Musikalien, das deutsche und lateinische Kalendarium mit leerem Raum für Diözesan- und Terminkalender, kirchliche Verrichtungen und Aufführungen, Einnahmen, Ausgaben, Notizen. Ausserdem enthält der erste Teil einen ausführlichen Überblick über die kirchenmusikalische Litteratur, das Ablassgebet zu Ehren der hl. Cäcilia u. s. w. Im zweiten Teile findet sich zunächst eine frisch und froh geschriebene Originalkomposition von J. Quadflieg (Lehrer und Organist in Elberfeld) „Im Maien" (4stimmig gemischter Chor), sodann nach einigen Gedichten ein Auszug des Artikels, den Dr. Haberl zur 6. Generalversammlung des kathol. Lehrerverbandes für Deutschland (Pfingstwoche 1895 zu Paderborn) auf Einladung des Festkomité's verfasste, mit dem Titel „Altes und Neues über die gottesdienstliche Musik und den musikalischen Gottesdienst". Daran schliesst sich ein praktisches Sachregister zu Nr. 1501—1812 des Cäcilienvereinskataloges, verfasst von Joh. Strubel (Priester der Diözese Würzburg), dem kleinere Beiträge folgen."





Die offiziellen römischen Choralbücher

aus dem Verlage von **Friedrich Pustet** in **Regensburg, New York** und **Cincinna**

A. Hauptwerke.

I. Antiphonarium Romanum in Gross-Folio. ℳ ₰

a) 1. Band. Die Matutinen vom Proprium de Tempore . . . . . . 33 —
2. Band. Die Matutinen vom Proprium und Commune Sanctorum . . . . 31 —
Supplementum hiezu . . . . 8 —
3. Band. Laudes, Vesper und kleine Horen des Breviers . . . . . 36 —
b) Antiphonarium Romanum compendiose redactum. Ausgabe in 1 Folioband 40 —

II. Graduale Romanum. 2 Bände in Imperial-Folio.

a) 1. Band. Proprium de Tempore
2. Band. Proprium und Commune Sanctorum } . 80 —
Appendix. Festa novissima . 4 —
Appendix. Festa pro aliquibus locis . 15 —
b) **Graduale Romanum. Ausgabe in 1 Folio-Band.** Schwarzdruck . . . . . 30 —
c) **Graduale Romanum in 8°.** Rot u. schwarz 5 —
Graduale Romanum in 8°. Schwarzdruck . 3 —

III. Pontificale Romanum in 8°. . . . 9 —

IV. Rituale Romanum in 8°. 4 80
Rituale Romanum in 18°. . . . 4 —
Rituale Romanum in 4°. . . . . 6 —

B. Auszüge.

I. Vom Antiphonarium Romanum:

Compendium Antiphonarii et Breviarii Romani 3 80
Vesperale Romanum. Rot- und Schwarzdruck . . . . 5 —
Vesperale Romanum. In Schwarzdruck 3 —
Epitome ex Vesperali Romano . . 1 70
Directorium Chori . . . . . . 6 —
Officium Hebdomadæ Sanctæ. Rot- und Schwarzdruck 3 60
Officium Hebdomadæ. Schwarzdruck . 2 40
Officium Hebdomadæ Sanctæ. Gross-Folio 7 50
Officium Hebdomadæ. Lateinisch und deutsch . . . . 3 —
Officium Defunctorum. Rot- und Schwarzdruck . . . . — 90
Officium Defunctorum in Gross-Folio . 5 —
" " Schwarzdruck in 8°. — 60
" " Volksausgabe mit Violinschlüssel, cart. . . . . — 30
Officium Nativitatis. Rot- und Schwarzdruck . . . . — 80
Officium Nativitatis. Schwarzdruck . — 50
Officium Nativitatis, Tridui sacri, Paschatis et Defunctorum (in einem Band) . 1 25
Officium parvum B. M. V. cum cantu — 40
Manuale Chorale. Volksausgabe im Violinschlüssel v. Haberl. 2. Auflage . 1 50
Psalterium Vespertinum von Haberl. Mit Choralnoten . . . . — 60
Psalterium Vespertinum von Haberl. Volksausgabe mit Violinschlüssel . — 50
Psalmen der Charwoche. Volksausgabe mit Violinschlüssel . . . . . — 50

Psalmi Officii Hebdomadæ sanctæ
" " Defunctorum . } Choralnoten.
" " Nativitatis .
Laudes Vespertinæ. Rot- u. Schwarzdruck . . . .
Laudes Vespertinæ. Schwarzdruck .
Organum ad Vesperale Romanum von Haberl und Hanisch. Neue Auflage
Organum ad Responsoria Missæ ac Vesperarum . . . .
Organum ad Hymnos Vesperarum .
" " Completorium Romanum .
Transpositiones harmonicæ etc. von Hanisch . . . .
Cantus Officiorum Nativitatis Domini, Tridui sacri et Officii Defunctorum .

II. Vom Graduale Romanum:

Compendium Gradualis et Missalis Romani
Responsorientafeln: A. Responsoria ad Missam . . . .
B. Responsoria Deo gratias pro Missis et Vesperis . . . . .
Epitome ex Graduali Romano . .
Gloria Patri zum Introitus . . .
Ordinarium Missæ. Imp.-Folio . .
" " Rot- und Schwarzdruck in 8°. . . . . . .
Dasselbe. In Gross-Fol. (47×32½ cm.) In Schwarzdruck . . . . .
Ordinarium Missæ. Schwarzdruck .
" " Volksausgabe mit Violinschlüssel, weisse Noten, cart. .
Te Deum in Folio . . . . . .
" " in 8°. . . . . . .
Cantus Passionis D. N. J. Chr. . .
Aspergestafel . . . .
Intonationstafel. (Vierte Kanontafel mit den Intonationen des Gloria, Ite missa est etc.) . . . .
Officium Hebdomadæ: Siehe Auszüge I.
Organum ad Responsoria Missæ: Siehe Auszüge I.
Orgelbegleitung zum Ordinarium Missæ von Witt-Quadflieg . . . . .
Orgelbegleitung zum Graduale Romanum (Haberl-Hanisch), 3. Aufl. mit Vorspielen von Quadflieg . . .
Orgelbegleitung zu den Gradualien, Allelujaversen und Tractus des Grad. Rom. von Jos. Schildknecht . . .
Manuale Chorale: Siehe Auszüge I.

III. Vom Pontificale Romanum:

Benedictio apostolica . . . . .
Ritus Consecrationis Ecclesiæ et Altarium
Ritus Ordinum Minor. et Majorum .
" Confirmationis . . . . .
Cantorinus Romanus . . . . .

IV. Vom Rituale Romanum:

Processionale Romanum . . . .
Laudes Vespertinæ: Siehe Auszüge I.
Officium Defunctorum: Siehe Auszüge I.
Cantorinus Romanus . . . .

